



## **TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**

**«La construcción de señas de identidad nacionalistas en España a través de la música en los siglos XIX y XX: la presencia del folclore andaluz en el nacionalismo musical español»**

AUTORA: Miriam Orozco Núñez

TUTOR: Joaquín Piñeiro Blanca

**MÁSTER EN ESTUDIOS HISPÁNICOS**

CURSO 2016/2017

JULIO 2017



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**UNIVERSIDAD DE CÁDIZ**

## ÍNDICE

<b>Resumen .....</b>	<b>5</b>
<b>Palabras clave. ....</b>	<b>5</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>5</b>
<b>Key words.....</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>7</b>
Objetivos .....	8
Hipótesis.....	9
Metodología.....	10
Fuentes.....	12
Estado de la cuestión .....	13
<b>CAPÍTULO 1. La Andalucía del Romanticismo. Construcción de la identidad andaluza     .....</b>	<b>19</b>
1.1.    La imagen de Andalucía desde el exterior: La representación de la Andalucía romántica a través de la literatura de viajeros .....	20
1.2.    Presencia de la cultura andaluza en la construcción del nacionalismo español: Los signos identitarios más característicos del nacionalismo .....	25
<b>CAPÍTULO 2. La música al servicio de la legitimación de las señas de identidad .....</b>	<b>28</b>
2.1.    La identidad nacional en tiempos de crisis: 1898 .....	29
2.2.    Bases teóricas del nacionalismo musical español y su puesta en práctica.....	32
2.3.    Principales compositores del nacionalismo musical español.....	37
2.3.1.  Isaac Albéniz .....	42
2.3.2.  Enrique Granados .....	54
2.3.3.  Manuel de Falla .....	62
2.3.4.  Joaquín Turina.....	78

<b>CAPÍTULO 3. Paralelismos entre el nacionalismo musical español y europeo .....</b>	<b>88</b>
3.1. El nacionalismo musical español frente al alemán .....	91
3.2. El nacionalismo musical español frente al italiano .....	97
<b>CAPÍTULO 4. Paralelismos entre las composiciones nacionalistas y otras creaciones o corrientes artísticas .....</b>	<b>105</b>
4.1. La pintura costumbrista.....	106
4.2. El Regionalismo historicista .....	116
4.3. El <i>Alhambrismo</i> sinfónico.....	121
4.4. El Verismo musical italiano .....	126
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>133</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>136</b>
<b>APÉNDICES.....</b>	<b>146</b>
Apéndice de imágenes I: Compositores .....	146
Apéndice de imágenes II: Pintura Costumbrista .....	150
Apéndice de imágenes III: El Regionalismo historicista .....	153
Apéndice de imágenes IV: El <i>Alhambrismo</i> sinfónico .....	155
Apéndice de imágenes V: El Verismo musical italiano .....	157

## AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a todas aquellas personas que me han ofrecido su ayuda y aliento durante el transcurso de este trabajo.

A mis padres, quienes me inculcaron desde niña la pasión por esta maravillosa manifestación artística que es la música, y a mi hermana por compartir conmigo su vocación. A Oliva Fernández Sánchez, Esteban Pérez Cabral, Jesús Vela Casal y Javier Vela Ruiz por su apoyo incondicional durante el desarrollo de la investigación. A todos los profesores de la Universidad de Cádiz que, de un modo u otro, me han ofrecido valiosos consejos, animándome a continuar en todo momento. Por último, especialmente, a mi mentor y la persona que ha hecho posible la realización de esta investigación, Joaquín Piñeiro Blanca, a quien agradezco su inestimable orientación, generosidad y confianza.

## **Resumen**

Las circunstancias políticas surgidas a raíz de la crisis 1898 obligan a España a redefinirse como nación, puesto que del éxito de esta empresa dependía el que se lograra la legitimación frente a otros estados. Un proceso que trajo consigo el desarrollo de un importante movimiento nacionalista cuyo principal objetivo era de hacer resurgir la visión de España, construyendo unas nuevas señas de identidad de cara a su consolidación como moderno Estado-nación en el continente europeo. Con este fin, el nacionalismo toma para su construcción elementos procedentes de la cultura popular andaluza, volviendo la vista al “mito romántico” que caracterizó a la imagen de este país difundida a través de la literatura de viajeros.

Durante los últimos años del siglo XIX, la música se convierte en uno de los más eficaces instrumentos para la legitimación de esta renovada visión de España. Mediante la presente investigación analizaremos la influencia del folclore andaluz en las composiciones creadas en estas décadas centrándonos, especialmente, en el estudio de los cuatro máximos exponentes del nacionalismo musical español: Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla y Joaquín Turina. Asimismo, a través de este trabajo, estudiaremos la relación de esta disciplina con otras relevantes manifestaciones y corrientes artísticas propias de este período.

**PALABRAS CLAVE:** Música, Compositores, Andalucía, Cultura popular, Nacionalismo, Arte.

## **Abstract**

The political circumstances that arose in the wake of the 1898 crisis forced Spain to redefine itself as a nation, since the success of this enterprise depended on legitimizing other states. A process that brought about the development of an important nationalist movement which main objective was to revive the vision of Spain, building new signs of identity for its consolidation as a modern nation-state on the European continent. For this purpose, nationalism takes elements from the Andalusian popular culture for its construction, turning its eyes to the "romantic myth" that characterized the perception of this country spread through the traveler's literature.

During the last years of the nineteenth century, music became one of the most effective instruments for the legitimation of this renewed vision of Spain. Through this research, we will analyze the influence of Andalusian folklore in the compositions created in these decades focusing, especially, on the study of the four greatest exponents of Spanish musical nationalism: Isaac Albéniz,

Enrique Granados, Manuel de Falla and Joaquín Turina. Also, through this work, we will study the relation between this discipline and other relevant manifestations and artistic trends characteristic of this period.

**KEY WORDS:** Music, Composers, Andalusia, Folklore, Nationalism, Art.

## INTRODUCCIÓN

En la Europa del siglo XIX, una centuria caracterizada por las revoluciones burguesas y la aparición de los grandes procesos nacionalistas que trajeron consigo el nacimiento de los modernos Estados-nación, el mundo de las artes sufrió una gran transformación al calor del Romanticismo. Un movimiento cultural que triunfó durante este período, impulsado por las ideas revolucionarias de aquellos artistas que se apoyaron, para la creación de sus obras, en la búsqueda de un conocimiento irracional e intimista, contrario a la razón. A pesar de que su llegada a España se produjo de manera tardía, esto no se convirtió en un obstáculo para que los grandes creadores españoles, pertenecientes a todas las disciplinas, generasen una producción caracterizada el Romanticismo que imperaba en el viejo continente. A nivel nacional, esta corriente conoció sus momentos de mayor esplendor a partir de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente durante las últimas décadas, llegando a convertirse en la base de la identidad nacional en el plano cultural.

Al igual que muchos países europeos, España vivió también los efectos del movimiento nacionalista a través de las diversas manifestaciones artísticas. Durante los últimos años de este siglo, el país, que se enfrentaba a un difícil momento de descrédito internacional tras la pérdida de las últimas colonias de ultramar, se vio obligado a resurgir de sus cenizas a través de la regeneración política. Un proceso que llegó de la mano de los novedosos proyectos culturales, impulsados con el objetivo de lograr la ansiada legitimación a nivel nacional e internacional.

Tomando como máximo referente la visión idealizada del país descrita a través de la literatura de viajeros, los principales teóricos del nacionalismo cultural, en un intento por unificar las diversas identidades presentes en la península, impulsaron la construcción de la nueva imagen española, edificada sobre los principales elementos del imaginario creado por los literatos e intelectuales procedentes de países como Inglaterra, Francia o Alemania, que llegaron al territorio nacional durante el siglo XIX. Unos viajeros que se convirtieron en creadores y promotores del nuevo estereotipo español, enormemente valorado en Europa, basado en exótica cultura española de cuya máxima expresión era representante el folclore procedente de Andalucía, el cual pasó a ser considerado como el paradigma del “alma española”. La cultural popular andaluza se convertía entonces en la esencia del espíritu nacional y la base del proyecto impulsado por las principales figuras del nacionalismo en España.

Autores adscritos a las corrientes costumbrista y regionalistas, pertenecientes a multitud de manifestaciones artísticas se unieron a esta iniciativa con el fin de impulsar la construcción identitaria

del nacionalismo español a través de diferentes expresiones creativas como la pintura, la arquitectura, la escultura o la música, entre otras. Especialmente esta última, la música, en cuyo estudio nos centramos en la presente investigación, por su fácil difusión al tratarse de una disciplina capaz de superar las barreras idiomáticas, llegó a ser considerada una manifestación artística de esencial importancia en el argumentario nacionalista promulgado durante las últimas décadas de este siglo. Un discurso forjado gracias a la labor de compositores como Isaac Albéniz, Enrique Granados, Manuel de Falla y Joaquín Turina, quienes se convirtieron en los máximos exponentes de la música española a nivel internacional.

Un planteamiento impulsado por el nacionalismo, de evidentes influencias andaluzas, presente a través de las más célebres partituras de estos autores, quienes obtuvieron un destacado prestigio en la Europa de los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Unas creaciones que, en la actualidad, resultan esenciales para comprender el indiscutible valor de esta manifestación artística como instrumento para la legitimación de las señas de identidad, así como elemento fundamental del movimiento nacionalista cultural, sobre el cual se sentaron las bases de la construcción del moderno Estado-nación español.

## Objetivos

En la España de finales del siglo XIX, la música se convierte una de las principales manifestaciones artísticas utilizadas por el movimiento nacionalista cultural como instrumento de legitimación y signo de identidad de la nación española. Los objetivos fundamentales de la presente investigación consisten en analizar la influencia y relevancia de la cultura popular andaluza en la construcción del nacionalismo español, centrándonos, especialmente, en el estudio de la importancia del folclore procedente de esta región en la música, una disciplina que, al igual que otras manifestaciones como las artes plásticas, la literatura o la arquitectura con fines nacionalistas, se convirtió en un instrumento esencial para la legitimación de las renovadas señas de identidad españolas. Un estudio mediante el cual nos aproximaremos a comprender los antecedentes previos al desarrollo de este nacionalismo musical, que tiene su origen en el Romanticismo de la Europa del XIX, así como conoceremos los principales compositores españoles adscritos a este movimiento cultural.

Asimismo, con el desarrollo de este trabajo pretendemos dar respuesta a diversas cuestiones de carácter más específico:



- Conocer los orígenes del movimiento cultural nacionalista español surgido durante las últimas décadas del siglo XIX, el cual vivió sus momentos de mayor esplendor años más tarde que otros países europeos en los que esta iniciativa política culminó, como también sucedió en España, con el nacimiento de los modernos Estados-nación.
- Analizar la relevancia del movimiento nacionalista cultural español durante los últimos años del siglo XIX, período en el que el país adolecía de una grave crisis política que trajo consigo la deslegitimación de la imagen de España en Europa.
- Valorar la importancia de producción artística en la España durante este período, atendiendo especialmente al estudio de la música nacionalista de influencias andaluzas, así como a los principales compositores que se adscribieron a esta corriente, convirtiéndose en iconos de la cultura nacional más allá de las fronteras españolas.
- Examinar los paralelismos presentes entre la música nacionalista española con respecto a la de otros países del viejo continente como Italia y Alemania, los cuales vivieron importantes movimientos nacionalistas durante el transcurso del XIX.
- Estudiar la aparición de nuevas corrientes artísticas surgidas en este siglo, así como los paralelismos existentes entre estas tendencias y las composiciones nacionalistas más relevantes de los principales autores de la música nacional.

## Hipótesis

La influencia de la construcción de una singular imagen de España por parte de la literatura de viajeros, elaborada por multitud de afamados intelectuales extranjeros durante el Romanticismo, que presta especial atención a lo andaluz, pudo determinar el que el nacionalismo español basara buena parte de sus señas de identidad en los elementos extraídos de la cultura popular andaluza.

El desarrollo del movimiento cultural nacionalista español, surgido durante las últimas décadas del siglo XIX y motivado por la grave crisis política que sufrió España tras los acontecimientos sucedidos en 1898, es más tardío que el de otros importantes nacionalismos nacidos en Europa durante el transcurso de esta centuria.

La renovación del proyecto nacionalista español en vísperas del nuevo siglo XX tuvo como principal objetivo la construcción de unas modernas y renovadas señas de identidad que pretendían otorgar a España la legitimación, a nivel nacional e internacional, necesaria en el grave momento de crisis política que sacudía al país.

La producción cultural en la España de finales del siglo XIX se sitúa en la base del movimiento nacionalista, convirtiéndose en un instrumento esencial para la construcción de renovadas señas de identidad y la legitimación nacional e internacional del país. Unas señas de identidad que se fundamentan en la identificación de “lo español” con los elementos propios del folclore nacional y, sobre todo, de la cultura popular originaria de Andalucía.

La producción musical creada por los principales compositores del nacionalismo musical español presenta notables influencias de la música nacionalista alemana e italiana y, especialmente, de los dos máximos exponentes de esta manifestación artística en sus países de origen, Richard Wagner y Giuseppe Verdi. Ambos, autores a través de cuyas obras podemos observar una estrecha vinculación entre la música y las políticas nacionalistas.

Las nuevas corrientes surgidas en diversas disciplinas como las artes plásticas, la literatura o la arquitectura a las que se adscriben célebres artistas de la España del siglo XIX, están estrechamente vinculadas con la producción musical, de carácter nacionalista, desarrollada por los más destacados compositores españoles de este período. Autores que se convirtieron en iconos de la cultura nacional en una Europa que experimentó, durante estos años, el florecimiento de multitud de nuevas tendencias en el ámbito de las artes.

## Metodología

El primer paso de la investigación ha sido la labor de búsqueda de un amplio catálogo de recursos bibliográficos relacionados con el tema a tratar en el presente trabajo: el estudio de la presencia del folclore andaluz en el proyecto cultural impulsado por el movimiento nacionalista español y, especialmente, en la renovada producción musical, convertida en instrumento de legitimación nacional por los principales impulsores de esta doctrina.

El segundo paso, una vez recopilada toda la información y recursos necesarios, ha sido el de leer y analizar en profundidad la bibliografía previamente a la elaboración del guion que nos ha servido de eje de articulación para el posterior desarrollo de este estudio. Un proceso que nos ha

permitido conocer los principales autores que han realizado aportaciones al estudio de nacionalismo cultural y, en concreto, de la producción musical de las últimas décadas del siglo XIX. La labor previa a la redacción del proyecto ha llevado consigo un análisis pormenorizado de los diversos temas que confluyen en esta investigación, la cual ha sido organizada en diversos capítulos o apartados, con el objetivo de realizar un estudio detallado de cada uno de estos temas, así como facilitar el estudio de las relaciones presentes entre las diversas manifestaciones artísticas que se convirtieron en la base del proyecto nacionalista. El índice que hemos elaborado se centra en cuatro bloques fundamentales:

- El primer epígrafe se centra en el estudio de la construcción de la identidad andaluza a través de la imagen de esta región presente en la literatura de viajeros, así como a la presencia de características propias de la cultura andaluza en la construcción del nacionalismo español.
- Un segundo capítulo, en el que nos dedicamos al análisis del nacionalismo musical centrándonos, en analizar las bases teóricas de la moderna musicología impulsada por los principales teóricos y promotores de estas nuevas composiciones. Asimismo, en este epígrafe realizamos un estudio acerca de los cuatro principales autores de este período, quienes se convirtieron en los máximos exponentes de esta música, de características nacionalistas, que triunfó en la Europa de los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX.
- En el tercer apartado realizamos un análisis acerca de los paralelismos presentes entre la música nacionalista española en relación con la europea, centrándonos, especialmente, en Alemania e Italia al ser ambos países en los cuales la música obtuvo un papel protagonista como instrumento de legitimación de los movimientos nacionalistas que culminaron con la configuración de ambos como emergentes Estados-nación.
- Por último, el cuarto capítulo, enfocamos nuestro análisis en el estudio de los paralelismos existentes entre las composiciones nacionalistas y otras creaciones o corrientes artísticas que triunfaron durante el siglo XIX, entre las que se encuentran la pintura costumbrista, el Regionalismo historicista, el *Alhambrismo* sinfónico y el Verismo musical procedente de Italia. Todas ellas tendencias que influyeron a múltiples autores y diversas manifestaciones artísticas, situándose en la base de la construcción de la renovada identidad cultural española.

## Fuentes

Para la realización de la presente investigación contamos con un aparato bibliográfico extenso en el que podemos encontrar fuentes primarias, procedentes de obras creadas por importantes musicólogos y figuras clave en la construcción de los modernos preceptos teóricos del nacionalismo musical español, y, sobre todo, fuentes secundarias. En relación a estas últimas, para el desarrollo de este estudio hemos podido obtener multitud de recursos procedentes de libros especializados, artículos publicados en revistas científicas y páginas webs.

En el caso de las fuentes primarias, ha supuesto un gran valor para la investigación conocer de la mano de figuras como Tomás Bretón y Felipe Pedrell, principales teóricos del nacionalismo musical español, los bases sobre las que se asienta la transformación que vivió la música durante las últimas décadas del siglo XIX. Nos hemos acercado a conocer la visión de Bretón a través de *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en recepción del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón* (1896), una publicación mediante la cual es posible analizar las inquietudes manifestadas por el célebre compositor de zarzuelas. En el caso del catalán Felipe Pedrell, la lectura de su manifiesto, *Por nuestra música* (1891), tratado en el cual se recogen los principios estéticos y estilísticos impulsados por este autor, se trata de un recurso de excepcional valor como testimonio directo de quien fuera el padre de la moderna musicología en este país.

Asimismo, otras de las principales fuentes primarias presentes en este trabajo las encontramos en las obras, de carácter especializado, desarrolladas por los más célebres musicólogos de principios del siglo XX, quienes conocieron de primera mano a los artistas más emblemáticos del nacionalismo musical español. Entre los principales ejemplos de los estudiosos de esta disciplina, contemporáneos a los compositores en cuyo estudio nos hemos centrado para la realización de este proyecto, se tratan de figuras como Federico Sopena, Adolfo Salazar o Enrique Sánchez Pedrote, entre otros. En el caso de Sopena, es preciso destacar su completa biografía acerca de Manuel de Falla, *Vida y obra de Falla* (1988). Una obra enriquecida con multitud de referencias a la correspondencia de este autor con otros importantes artistas del momento. Sin duda, las cartas entre los creadores más prestigiosos de este período se tratan de un interesante recurso que nos permite conocer sus intereses y proyectos a través de la narración de ellos mismo. En definitiva, un libro a través del cual el lector obtiene la posibilidad de acercarse a conocer a uno de los gaditanos más internacionales personal y profesionalmente. En relación con Salazar, otro de los musicólogos que cuentan con un prolífico catálogo de publicaciones, en su obra hallamos multitud de estudios dedicados al análisis de diferentes etapas de la música española. Uno de sus libros esenciales para quienes se adentren en la historia de la música nacional

durante el período contemporáneo se trata de *La música contemporánea en España* (1930). El musicólogo sevillano Enrique Sánchez Pedrote, cuya obra, *Turina y Sevilla*, nos ha servido de gran ayuda a la hora de conocer las influencias y el legado musical de Joaquín Turina.

Durante el desarrollo de este proyecto hemos utilizado, en su mayoría, fuentes secundarias entre las que destacan las obras y publicaciones en revistas especializadas elaboradas por importantes estudiosos de diversas áreas de las humanidades que van desde el estudio de la historia de los nacionalismos europeos hasta el análisis de las principales corrientes artísticas de finales del siglo XIX. Multitud de libros que citamos en los apartados dedicados al estado de la cuestión y la bibliografía final.

En el caso de las revistas, hemos podido acceder a estas publicaciones a través de importantes repositorios como *Dialnet* o *Researchgate*, entre otros, que nos han ofrecido la posibilidad de acercarnos a conocer los estudios realizados por investigadores especializados en las diversas materias que confluyen a través de este trabajo. En relación con los recursos bibliográficos obtenidos a través de la internet, es preciso destacar, por último, la gran utilidad de las páginas webs creadas por entidades dedicadas al mundo de la cultura como el Instituto Cervantes, a través su portal Cervantes Virtual, con una gran cantidad de recursos disponibles que tratan la literatura de viajeros y la construcción del “mito romántico”, y la Fundación Juan March, una institución a través de la cual es posible acceder a interesantes materiales para el estudio de la música española y, en concreto, de los cuatro compositores analizados en esta investigación.

## Estado de la cuestión

En el presente trabajo confluyen diversos temas que han sido estudiados por expertos en diferentes áreas como la historia de los nacionalismos, la musicología, la literatura, las artes plásticas, etc. Por tanto, debido a la complejidad del estado de la cuestión en esta investigación, para el desarrollo del mismo hemos de detenernos en cada uno de los grandes bloques que confluyen en este proyecto.

El estudio previo a la investigación, así como la recopilación bibliográfica, nos ha permitido observar cómo, si bien son muchos los autores que han realizado aportaciones al análisis de la construcción de las renovadas señas de identidad nacionales, desde ámbitos como la historia política, la literatura o las artes plásticas y, en concreto, la pintura; son muchos menos los especialistas que se

han adentrado en el análisis de la música como instrumento para la legitimación de España como moderno Estado-nación. Cabe destacar, previamente al desarrollo de este análisis, el factor ideológico que caracteriza a las obras dedicadas al estudio de los nacionalismos como movimiento político y social, puesto que es este se trata de un tema que, en nuestros días, continúa generando una notable controversia entre los investigadores, partidarios del pensamiento nacionalista, y los detractores de esta doctrina. Por tanto, la construcción de una identidad común a través de la cual lograr la identificación de un pueblo con su nación, así como la participación activa de la cultura como herramienta esencial para el desarrollo de estos proyectos es algo que, actualmente, continúa generando importantes debates.

Como ya hemos referido con anterioridad, para la elaboración de este apartado analizaremos los trabajos más recientes estructurando estos recursos según los temas a los que se adscriban, logrando así una visión amplia de las principales investigaciones desarrolladas durante los últimos años.

En lo que a la influencia de Andalucía en la construcción del “mito romántico” en España y, general, al nacimiento y evolución del movimiento nacionalista español, existe un extenso catálogo de manuales y, sobre todo, estudios en revistas especializadas que tratan este tema. Las principales publicaciones que hemos utilizado durante el transcurso de trabajo, en lo que a este tema se refiere, son las publicaciones de Antonio Morales, *Historia de la nación y del nacionalismo español*, una obra colectiva en la que intervienen multitud de expertos de diversos ámbitos de las Humanidades y las Ciencias Sociales, y el artículo de Juan Antonio Lacomba “La mirada ajena: Andalucía vista por otros”, en la revista de *Estudios regionales*, ambas del año 2013. En relación a la primera de estas obras, destacan los capítulos escritos por el profesor Leonardo Romero Tobar, *Romanticismo e idea de España y de la nación española* y *Romanticismo e idea de España en Juan Valera*. Dos textos a través de los cuales el Dr. Lacomba nos introduce en el contexto socio-político de la España romántica del siglo XIX, así como nos permite adentrarnos en uno de los temas claves para comprender la influencia de la cultura popular andaluza en la construcción de la identidad nacional, la exitosa literatura de viajeros. Un asunto que se han dedicado a conocer y estudiar en profundidad multitud de investigadores procedentes de universidades españolas y extranjeras. Asimismo, otro de los artículos que nos ha servido como medio para entroncar este tema con la aparición de los nacionalismos musicales es el trabajo del Dr. Joaquín Piñeiro, “Las actuales señas de identidad musicales en Europa: Orígenes y vigencia” (2011), perteneciente a la revista *Historia 396*. De este autor, destacan, por su valor como recurso bibliográfico para este proyecto sus trabajos “La música como fuente para el análisis histórico del siglo XX” (2004) e “Instrumentación política de la música desde el franquismo

hasta la consolidación de la democracia en España” (2013), publicados en las revistas *Historia Actual On-Line* y *Revista del CEHGR*, respectivamente.

En relación con el estudio de la música creada durante el transcurso del siglo XIX, así como la aparición y consolidación de esta disciplina como instrumento esencial en el movimiento nacionalista cultural, son diversos los expertos que, sobre todo, durante las últimas décadas del pasado siglo XX han investigado este tema de valor fundamental para el presente trabajo. Uno de los artículos más actuales con respecto a este asunto es el elaborado por la Dra. Leticia Sánchez de Andrés, titulado “España en música. La búsqueda imposible de una identidad musical nacional durante el siglo XIX” (2013), el cual podemos encontrar en la monografía anteriormente citada, *Historia de la nación y del nacionalismo español*. En el ámbito del estudio de la música y los compositores más relevantes de la España del siglo XIX, destaca el libro elaborado por los musicólogos Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González, *La música española en el siglo XIX*, una obra colectiva a través de la cual encontramos un pormenorizado estudio de la evolución de esta manifestación artística durante este siglo.

Centrándonos en los cuatro máximos exponentes nacionales e internacionales del nacionalismo musical español, en cuyas afamadas partituras hallamos una notable influencia de la cultura popular andaluza, para esta investigación hemos podido contar con importantes biografías dedicadas a cada uno de estos autores. El musicólogo norteamericano Walter Aaron Clark dedica dos importantes obras al desarrollo, personal y profesional, de dos de estas figuras claves de la música nacional: Isaac Albéniz y Enrique Granados. El completo estudio de Clark sobre el primero de estos autores lo encontramos en su libro *Isaac Albéniz: retrato de un romántico* (2002). El caso de Granados es uno de los más característicos puesto que se trata de un compositor acerca del que existe un reducido número de estos. Por tanto, la extensa biografía de este profesor norteamericano *Enrique Granados: poeta del piano* (20016), editado con motivo del centenario del fallecimiento de este artista catalán, se trata de un excelente ejemplar para introducirnos la vida personal y profesional de músico. A nivel nacional, la Dra. Miriam Perandones ha publicado, a lo largo de su trayectoria como investigadora, diversas publicaciones sobre Granados, centrando sus estudios, sobre todo, en las piezas de inspiración catalana compuestas por este autor, así como también su correspondencia con otras importantes figuras del panorama cultural español.

En el caso de los dos compositores andaluces, las principales obras dedicadas a Manuel de Falla que nos sirven como apoyo para esta investigación son las elaboradas por los musicólogos Federico Sopena, contemporáneo al compositor gaditano y amigo de este, *Vida y obra de Falla* (1988)



y Manuel Orozco, *Falla* (1988). Para el estudio del artista sevillano, Joaquín Turina, utilizamos como principales recursos las biografías *Turina* y *Sevilla* (1982), escrita por Enrique Sánchez Pedrote, quien también fuera amigo personal del músico, y *Turina* (1981) de José Luis García del Busto.

En el penúltimo capítulo del trabajo, dedicado a los paralelismos entre el nacionalismo musical español y europeo, analizamos a las principales figuras de la música alemana e italiana del siglo XIX, Richard Wagner y Giuseppe Verdi, cuyas composiciones obtuvieron una destacada importancia como instrumentos de propaganda de los movimientos nacionalistas. Para la elaboración del apartado dedicado a la comparación entre el nacionalismo musical español y el alemán nos es de gran utilidad la publicación del Dr. Piñeiro, “El nacionalismo alemán en *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner” (2016), incluida en la revista *MINA III*. Un artículo mediante el cual, el autor explica con detalle los elementos de carácter nacionalista presentes en esta popular ópera. En el caso italiano, encontramos nuestras principales referencias en la biografía de Charles Osborne, *Verdi* (1988), un ejemplar bastante completo la vida y obra del célebre músico. Una obra importante a la que no he tenido acceso es la escrita por Víctor Sánchez, *Verdi y España*, la cual fue publicada en el año 2014 y se trata de un interesante libro mediante el Dr. Sánchez muestra al lector la influencia de España en la obra y trayectoria profesional de Verdi.

Para los diversos apartados dedicados al arte, los cuales conforman el último capítulo del trabajo, hemos utilizado como principales recursos diferentes y relevantes obras en lo que al mundo de las artes plásticas nacionales se refiere. Algunas de las más destacadas son *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*, publicada en 2012 y escrita por el experto en arte sevillano Antonio Reina Palazón, quien tiene en su haber un extenso número de artículos que tratan el costumbrismo andaluz, el texto de José Ramón Ripoll, *El alhambrismo musical*, disponible en la web Cervantes Virtual, donde se encuentran disponibles diversos trabajos sobre arte, o el artículo de Ana Isabel Fernández de Valvueda, “La ópera italiana y el verismo: Pérdidas y hallazgos en la transposición del sistema” (2010-2011), publicada en la *Revista de Traducció literatura i arts*. Estas últimas, obras que nos aportan un valioso conocimiento acerca de los diversos temas a los que se adscriben.

Es preciso destacar que la utilización de las obras anteriormente citadas, a las cuales hemos podido tener acceso a durante el transcurso de la investigación, han sido de gran utilidad para la elaboración del trabajo de fin de máster. No obstante, existen además interesantes publicaciones, dedicadas al estudio de cada una de las materias que confluyen en el desarrollo de este proyecto, las cuales se tratan de recursos de gran interés para quienes deseen continuar investigando acerca de temas de carácter específico. Algunos ejemplos relevantes son los trabajos de Antonio López



Ontiveros acerca de la visión de la cultura andaluza presente en la literatura de viajeros, entre los que destacan publicaciones como “Del prerromanticismo al romanticismo” (2002), publicada por la revista *Estudios sobre historia del paisaje español*, o *La conformación del mito de Doñana según la literatura de viajeros* (2007), disponible en *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*. En relación con la música, son de gran interés las publicaciones de investigadores como Lola Fernández, experta en flamencología, quien se acerca a conocer la producción nacionalista en el ámbito musical a través de su artículo “El flamenco en la música nacionalista española: Falla y Albéniz” (2016), que encontramos en *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*. Siguiendo con el tema de la música, en relación a los cuatro compositores más relevantes del nacionalismo musical español, encontramos trabajos como los de Marisa Blanes Nadal, quien analiza la figura del compositor Enrique Granados en su publicación, “Enrique Granados (1867-1916), un nacionalista romántico”, perteneciente a *Quodlibet: revista de especialización musical*, Justo Romero Torres en su libro *Isaac Albéniz* (2002), Elena Torres Clemente a través de su artículo “Joaquín Turina (1882-1949)”, disponible en *Revista de la fundación Juan March*, o la investigadora gaditana Gema León Ravina a través de su obra, *Manuel de Falla y Cádiz* (2009).

Diversos autores han estudiado en profundidad los nacionalismos musicales surgidos en Europa y, especialmente, en Alemania e Italia durante el transcurso del siglo XIX, entre los que destacan el autor anteriormente citado Víctor Sánchez, gran conocedor de estas dos destacadas figuras de la música, o el artículo de Felipe Santos, “Entre Wagner y Verdi” (2013), publicado en la *Nueva revista de política, cultura y arte*, mediante el cual relaciona la importante producción de ambos compositores.

En relación a las artes, podemos encontrar un extenso número de obras dedicadas al estudio de las diversas corrientes que analizamos en este trabajo y, especialmente, a los estilos costumbrista y regionalista. Algunos ejemplos de estos estudios son *Usos, costumbres y esencias territoriales* (2010) de María Theresa Sauret Guerrero, *Orígenes de la arquitectura regionalista en España* (2013) de Pedro Navascués Palacios, *El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla* (1999) de Ramón Sobrino Sánchez o *Verismo y realismo en la ópera española* (1999) de Luis G. Iberní.

En definitiva, estas se tratan de las principales obras que se han convertido en las claves este trabajo. Multitud de libros y artículos pertenecientes a un amplio abanico de temas y un extenso catálogo de autores que nos han permitido desarrollar un proyecto en el que confluyen distintas áreas del mundo de las humanidades. Diversos temas que se unen a través del principal eje articulador de

esta investigación, el análisis de la música española del siglo XIX y, en concreto, la destacada importancia de la cultura andaluza como referente para la construcción de una identidad común. Un enfoque a través del cual tratamos de hallar los orígenes de un movimiento cultural que, sin duda, contribuyó a la transformación de la música de las últimas décadas de esta centuria, convirtiéndose en uno de los más prestigiosos instrumentos de legitimación nacional e internacional.

## **CAPÍTULO 1. La Andalucía del Romanticismo. Construcción de la identidad andaluza**

El Romanticismo en España se trata, sin lugar a dudas, de uno de los movimientos culturales más estudiados por autores nacionales y extranjeros durante el pasado siglo XX. Aunque el concepto de “Romanticismo” procede del ámbito de la literatura, se extendió hasta las demás manifestaciones artísticas que posteriormente recibirían la calificación de “románticas”<sup>1</sup>. El Romanticismo se convierte en un fenómeno nacido de la reacción de artistas procedentes de todas las disciplinas, quienes rechazan las ideas racionalistas de la Ilustración y el Neoclasicismo de la época en pos de un arte que apela, sobre todo, a los sentimientos de identidad común. Un Romanticismo en el que Andalucía adquiere un papel protagonista.

Nacido en la Europa del siglo XIX, el movimiento romántico llega a España de manera tardía y compleja, dando lugar a arduos debates sobre la naturaleza de este movimiento cultural que se prolongaron durante todo el XIX, y que aún tras más de un siglo, tienen su reflejo en nuestro tiempo. Estas diferencias entre los artistas “románticos” tienen su origen en las tensiones históricas vividas durante el paso de la Ilustración al Romanticismo, las cuales generaron en España importantes contradicciones surgidas entre los defensores de un Romanticismo más tradicional, basado en los valores de la relación Iglesia-Estado, y otro de carácter liberal, impulsado por las ideas revolucionarias de aquellos artistas que se apoyaron en la búsqueda de un conocimiento irracional e intimista, contrario a la razón<sup>2</sup>. Es este tipo de Romanticismo el que triunfa en la España de la segunda mitad del siglo XIX, especialmente durante las últimas décadas, y el que se convertirá en la base de la identidad nacional en el plano cultural, fabricada con el fin de propugnar el nacionalismo español. En este Posromanticismo toman una especial relevancia los temas sociales y políticos, así como también adquieren un importante peso las tradiciones más castizas y representativas de la nación española. Con un afán costumbrista, los artistas pertenecientes a este Romanticismo tardío buscan en los mitos y leyendas de la cultura popular la exaltación de los sentimientos e instintos que conforman el espíritu nacionalista español, un espíritu que hallan, sobre todo, en el folclore andaluz.

A raíz de este gusto por lo andaluz, que se extiende sobre todo por Inglaterra y Francia, los exóticos tópicos y estereotipos a través de los cuales se expresa, desde una visión absolutamente subjetiva, el carácter o la idiosincrasia de las gentes del sur de España, Europa comienza a identificar el Romanticismo español con la esencia de “lo andaluz”, que se convierte en el modelo de creación

---

<sup>1</sup> Cf. ROMERO TOBAR, Leonardo, “Romanticismo e idea de España y de la nación española” en MORALES MOYA, Antonio et al., *Historia de la nación y del nacionalismo español*. Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2013, 244.

<sup>2</sup> Cf. Ibid., 255.

de multitud de obras artísticas. Esa visión de la España “andaluza” se convierte en el objeto de deseo e inspiración de multitud de prestigiosos autores, sobre todo novelistas, que se desplazan hasta Andalucía en busca de los célebres mitos que constituyen esta nueva identidad española de la que se convierten en los principales promotores y creadores.

El fuerte componente andaluz de esta España romántica de finales del siglo XIX, fue utilizado como instrumento de legitimación del aun relativamente joven nacionalismo que buscaba el reconocimiento internacional en unas décadas de importantes conflictos políticos y sociales en el país. Con la construcción de las señas de identidad basadas en la cultura popular andaluza, los gobiernos de la España del último cuarto de siglo eligieron perder el componente de multiculturalidad en un intento por unificar las diversas identidades culturales presentes en el territorio nacional<sup>3</sup>. Una unificación que tuvo como resultado la fabricación de la “españolidad”<sup>4</sup> como referente de legitimación frente a otros estados europeos<sup>5</sup>.

La creación de este nuevo estereotipo, en el que realidad se convertirá en el referente español más aceptado y valorado en Europa, una visión en la que se entremezclan realidad e imaginación, y que ha prevalecido en el tiempo, extendiéndose hasta nuestros días<sup>6</sup>. El exotismo del legado andalusí, las revoluciones obreras, el flamenco, el bandolerismo, la geografía del paisaje andaluz o la arquitectura fueron, entre otros, los principales referentes insertos en el imaginario colectivo de los viajeros que se desplazaron al sur de España durante las últimas décadas del siglo XIX, atraídos por descubrir una realidad social y cultural tan diferente a la de sus países de origen y experimentar las aventuras y vivencias de los protagonistas de las célebres novelas de viajeros<sup>7</sup>.

### 1.1. La imagen de Andalucía desde el exterior: La representación de la Andalucía romántica a través de la literatura de viajeros

Durante el transcurso del siglo XIX, el gran siglo de la literatura de viajes, multitud de viajeros procedentes de todo el mundo comenzaron a desplazarse a España atraídos por conocer un país cuyas

---

<sup>3</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Reconstrucción de identidades en la sociedad andaluza de los primeros años de la transición” en QUIROSA- CHEYROUZE MUÑOZ, Rafael et al., *II Congreso internacional Historia de la transición en España: los inicios del proceso democratizador*. Almería, Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería, (2005), 1.

<sup>4</sup> Ibid., 1.

<sup>5</sup> Vid. CANO GARCÍA, Gabriel et al., *La identidad del pueblo andaluz*. Sevilla, Defensor del Pueblo Andaluz, 2001.

<sup>6</sup> Cf. LACOMBA, Juan Antonio, “La mirada ajena: Andalucía vista por otros”, *Estudios regionales*, 34, (1992), 163.

<sup>7</sup> Cf. FREIRE, Ana María, “España y la literatura de viajes en el siglo XIX”, *Anales*, 24, (2012), 67.

tradiciones y costumbres eran absolutamente diferentes a las de sus lugares de origen. Viajeros, sobre todo procedentes de Inglaterra, Francia, Alemania y Estados Unidos, quienes impulsados por el gusto hacia lo desconocido trataron de hallar los mitos y leyendas que envolvían la, para ellos, exótica cultura española de cuya máxima expresión era representante Andalucía<sup>8</sup>.

Aunque existen relatos de viajeros anteriores al siglo XIX, muchos de ellos procedentes de quienes se embarcaron en la expedición española a América, o los viajes de carácter científico del siglo XVIII, la etapa dorada de la literatura de viajeros llega a España de la mano del Romanticismo del siglo XIX. Durante esta época tienen su origen los viajes de recreo, organizados previamente desde sus países de origen, y las guías de viajeros, manuales diseñados para beneficiar la comodidad de los viajeros durante sus períodos de estancia en España. El auge de la literatura de viajeros habría sido imposible sin el importante desarrollo a nivel técnico y tecnológico que se estaba llevando a cabo en Europa durante este siglo. El desarrollo de medios de transporte como el ferrocarril, estandarte de la industrialización europea, o la mejora de los alojamientos fueron algunos de los factores que impulsaron la llegada de viajeros al territorio nacional<sup>9</sup>. Además de los avances a nivel técnico, el siglo XIX trajo importantes cambios en las estructuras político-sociales del viejo continente, que ahora centraban sus intereses en favorecer a la nueva burguesía interesada en la creación de una industria cultural<sup>10</sup>.

Los motivos por los cuales los viajeros procedentes de países extranjeros organizaban su periplo por España eran tan diversos como los propios orígenes de quienes se embarcaban en los viajes al territorio nacional. Algunos de los principales motivos que impulsaban a los viajeros para acercarse a conocer España eran el deseo de aventuras, el interés por conocer una cultura diferente o presenciar paisajes remotos o simplemente, la visión subjetiva e idealizada de una España pasional y cautivadora que rechazaba la racionalidad y el progreso difundido por Europa durante el denominado siglo de las luces<sup>11</sup>.

En el caso de los autores españoles pertenecientes al género, estos no destacaron por sus grandes obras, ya que fueron muy pocos los autores nacionales que tuvieron la posibilidad de realizar estos viajes de placer y muchos menos los que tuvieron inquietudes por dejar constancia de sus

---

<sup>8</sup> Cf. PORRAS CASTRO, Soledad, “Concepto y actualización de la literatura de viajeros en España en el siglo XIX”, *Castilla: Estudios de literatura*, 20, (1995), 181.

<sup>9</sup> Cf. FREIRE, Ana María, “España y la literatura de viajes”, op. cit., 68.

<sup>10</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “El discurso libertario de “Carmen” de Bizet”, *Mina* III, 2, (mayo- diciembre de 2010), 32.

<sup>11</sup> Vid. RAMOS SANTANA, Alberto; ROMERO FERRER, Alberto, *Cambio político y cultura en la España de entresiglos*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008.

vivencias a través de relatos o novelas, dando lugar a una producción literaria escasa y de baja calidad. La lentitud con la que se desarrolló este género entre escritores nacionales se observa claramente en la fecha de publicación de la primera recopilación de viajes de un autor español, el historiador Rafael Altamira, quien publicó en 1896 su artículo “Libros de viajes norteamericanos referentes a España” en el periódico *La Ilustración Española y Americana*<sup>12</sup>. A pesar del reducido número de autores que dedicaron su actividad literaria a las crónicas de viajes durante el siglo XIX, fueron muchos los escritores que se dedicaron a la creación de una novela romántica y nacionalista, basada en la exaltación de los mitos y tradiciones de la cultura popular. Entre estos novelistas destacó el escritor y diplomático Juan Valera (1824-1905), quien se convirtió en el principal exponente literario del género nacionalista español. *Pepita Jiménez*, que posteriormente fue llevada a la ópera por Isaac Albéniz, o *Juanita la Larga*, son algunas de las obras más célebres de este autor, a través de cuyas historias el escritor plantea los tópicos propios del sentimiento nacionalista. Las novelas de Valera se caracterizan por una escritura de carácter idealista que rechaza el exceso de fantasía y pretende la exaltación de la belleza y la sencillez, cualidades que halló en las costumbres procedentes de Andalucía, tierra que escogió como escenario para sus principales obras<sup>13</sup>.

Al margen de los autores nacionales, la esencia de la literatura de viajeros en España la encontramos de la mano de los hispanistas, estudiosos de la cultura hispana procedentes de diversos países extranjeros que eligieron España, y más concretamente Andalucía, como destino y escenario de su producción literaria, convirtiéndose en los creadores del “mito andaluz romántico”. Los ingleses fueron los primeros que se desplazaron a esa exótica y pintoresca Andalucía, tierra de bandoleros y gitanos, que se convertía en la tierra prometida para todos aquellos estudiosos fascinados por la historia y la cultura de esta región. Quizás debido a la situación geográfica de Gibraltar, los viajeros ingleses mostraron interés por España, representada a través de los tópicos de los tópicos andaluces, desde finales del siglo XVIII, con obras como las de George Borrow o Lord Byron, pioneros de los futuros hispanistas procedentes de Inglaterra que durante el transcurso del siglo XIX y XX ocuparon cátedras de literatura española en universidades de su país de origen<sup>14</sup>.

Años más tarde, la guerra de la Independencia se convirtió en el conflicto bélico que despertó un fuerte interés por España, generando en los franceses desplazados en una visión sesgada que definía a los españoles como personas hambrientas, analfabetas, atrasadas en el tiempo, que

---

<sup>12</sup> Cf. FREIRE, Ana María, “España y la literatura de viajes”, op. cit., 70.

<sup>13</sup> Cf. ROMERO TOBAR, Leonardo, “Romanticismo e idea de España en Juan Valera” en MORALES MOYA, Antonio et al., *Historia de la nación y del nacionalismo español*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, 256- 260.

<sup>14</sup> Cf. LACOMBA, Juan Antonio, “La mirada ajena: Andalucía”, op. cit., 167.

continuaban viviendo en un mundo totalmente alejado de los procesos de industrialización y modernización de la Europa del XIX. Una triste perspectiva de la vida en España que contrarrestaba con la fascinación que los mitos y leyendas españolas causaban en Francia. A pesar de que los franceses fueron quienes eliminaron a España de la ruta ilustrada del *Grand Tour*<sup>15</sup>, estos viajeros procedentes del país al otro lado de la frontera de los Pirineos impulsaron en mayor medida el estereotipo de Andalucía como región de charanga y pandereta<sup>16</sup>.

Las historias románticas sobre bandoleros, descritos en las novelas como valientes aventureros capaces de enfrentarse a la muerte en un asalto antes que renunciar su vida como hombres libres, se tratan de uno de los tipos de relatos más recurrentes entre los viajeros galos, quienes narran con gran nivel de detalle la geografía andaluza y relatan la vida de estos hombres en parajes como Sierra Morena o la Serranía de Ronda. El escritor francés Prosper Mérimée se trató del principal exponente literario de otro de los temas fundamentales de la literatura de viajeros, sobre todo la procedente de Francia, el mundo gitano y el exotismo que envuelve a este<sup>17</sup>. Carmen, la protagonista de la obra que lleva su nombre, se convierte en el arquetipo de mujer andaluza, y, por ende, española extendido por todo el mundo a causa de la fama que adquiere la novela, que luego fue llevada a la ópera de la mano de Georges Bizet, convirtiéndose en una de las obras más populares e influyentes de la música europea. El relato de Mérimée acerca de esta cigarrera sevillana no solo se convierte en el mejor reflejo de la visión que los viajeros galos poseían sobre las costumbres de la España de la época, tierra de fiestas, manifestaciones de exaltación religiosa, flamenco, corridas de toros y amoríos, sino también en retrato de la psicología y los modos de vida españoles. Tanto las afamadas historias sobre contrabandistas y bandoleros como el relato de la gitana de Sevilla encierran un discurso de libertad y rebeldía ante la sociedad, cualidades de la personalidad española altamente valoradas por los literatos viajeros de la época. Además de destacar a nivel literario por su cuidada descripción de los rasgos exóticos de la protagonista y el relato idealizado de la capital andaluza, origen de mitos y leyendas del pasado árabe, a través de Carmen, el escritor francés narra la historia de una mujer rebelde que niega lo convencional y lucha por su libertad apasionadamente, una causa que le depara un trágico destino<sup>18</sup>. La configuración de la imagen de la Andalucía romántica se la debemos también

---

<sup>15</sup> Se denomina *Grand Tour* a un célebre itinerario de viajes por el continente europeo, antecedente del turismo moderno, que tuvo su origen y máximo auge entre mediados del siglo XVII y las primeras décadas del siglo XIX.

<sup>16</sup> Cf. LACOMBA, Juan Antonio, “La mirada ajena: Andalucía”, op. cit., 169.

<sup>17</sup> Cf. SOLER PASCUAL, Emilio, “El trabuco romántico. Viajeros franceses y bandoleros españoles en la Andalucía del siglo XIX” en BRUÑA CUEVAS, Manuel, *La cultura del otro*. Sevilla, Encuentro Hispano - Francés de investigadores (APFUE - SHF), 2005, 689.

<sup>18</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “El discurso libertario”, op. cit., 32.



a otros prestigiosos escritores franceses adscritos a este género como Alejandro Dumas o Théophile Gautier.

Además de los escritores procedentes de Inglaterra y Francia, fueron muchos los que, desde diferentes países de Europa e incluso EEUU, eligieron España, y Andalucía, como escenario para sus obras atraídos por el orientalismo y las tradiciones de esta región. En el caso de los viajeros italianos, estos comenzaron a sentir una profunda admiración y simpatía por España a partir de la proclamación de Amadeo de Saboya como monarca, así como por las facilidades mostradas por las Cortes de Cádiz para prestar ayuda a la causa del *Risorgimento*. Debido a las similares características geográficas y culturales entre la vida en la Campania italiana y la que se desarrollaba en los pueblos andaluces, estos escritores elaboran una literatura en la que priman los elementos procedentes de la vida en el medio rural.<sup>19</sup> Atraídos por esa Andalucía romántica y misteriosa, importantes escritores venidos desde otros lugares de Europa realizaron sus “viajes de papel” a España, entre los que destacan el danés Hans Christian Andersen, en cuya obra *Viaje por España* (1862) narra su búsqueda de los ideales románticos españoles, o alemanes como Guillermo de Humboldt, que visita la península por recomendación de su amigo Goethe<sup>20</sup>.

En el caso de los viajeros estadounidenses, destaca la figura del escritor y diplomático Washington Irving, quien realizó en 1829 una ruta que le llevó a recorrer el sur de España desde Sevilla a Granada, el trayecto no solo une dos importantes capitales andaluzas sino también la Baja y la Alta Andalucía en un recorrido de gran riqueza cultural y paisajística. Ambas ciudades se convierten en estandartes del romanticismo y nacionalismo español en todas sus manifestaciones artísticas. Las leyendas y la historia andalusí que envuelve a la ciudad de Granada enamoran a Irving, autor de la obra *Cuentos de la Alhambra*, una colección de narraciones caracterizadas por el evidente interés del autor por las tradiciones españolas y las claras influencias estilísticas del orientalismo<sup>21</sup>.

En la actualidad, el valor de las narraciones procedentes de la literatura de viajeros, escrita por españoles y extranjeros, va mucho más allá del mero gusto literario, convirtiéndose en textos de gran

---

<sup>19</sup> Cf. PORRAS CASTRO, Soledad, “Concepto y actualización”, op. cit., 185.

<sup>20</sup> Cf. SERRANO, María del Mar, “Viajes y viajeros por la España del siglo XIX” en SERRANO, María del Mar, *La percepción del espacio geográfico a través de las guías y los relatos de viaje en la España del XIX*. Barcelona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1993, 8- 12.

<sup>21</sup> Cf. VILLORIA PRIETO, Javier, «*Cuentos de la Alhambra*» de Washington Irving, en traducción de Luis Lamarca (1833) (En línea). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-la-alhambra-de-washington-irving-en-traduccin-de-luis-lamarca-1833-0/html/01d1d618-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-la-alhambra-de-washington-irving-en-traduccin-de-luis-lamarca-1833-0/html/01d1d618-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html). Consultado el 19 de febrero de 2017.



valor histórico gracias a los cuales es posible conocer desde diversas perspectivas la visión de la cultura española en la época y el reflejo del folclore andaluz en la misma<sup>22</sup>.

## 1.2. Presencia de la cultura andaluza en la construcción del nacionalismo español: Los signos identitarios más característicos del nacionalismo

La pérdida de las últimas colonias españolas de ultramar, en el año 1898, tuvo como consecuencia un renacimiento de las ideas nacionalistas surgidas en España a partir de 1808, a consecuencia de la guerra de la Independencia contra las tropas encabezadas por Napoleón Bonaparte. Guerras que provocaron un sentimiento de identidad, basado en el rechazo a la nueva monarquía impuesta por el general francés.

Las circunstancias políticas surgidas a partir de 1898 obligan a España a redefinirse como nación, del éxito de esta empresa dependía el que se lograra la legitimación frente a otros estados. Como es bien sabido, el nacimiento de los nacionalismos no se trató de un fenómeno surgido en España de manera aislada en Europa, sino que se convirtió durante el siglo XIX en una tendencia general a la que se adscribieron multitud de países de manera coetánea. Este movimiento nacionalista pretende hacer resurgir la visión de España, redefiniendo las señas de identidad de cara a su consolidación como Estado-nación en el continente europeo.<sup>23</sup> Con este fin, el nacionalismo toma para su construcción elementos procedentes del folclore o la cultura popular andaluza, volviendo la vista a la imagen de la España idealizada difundida a través de las novelas y crónicas de los viajeros románticos<sup>24</sup>.

Para lograr la construcción de un sentimiento de pertenencia resulta un requisito imprescindible la divulgación de estos mitos o leyendas, escogidos como referentes sobre los que sentar las bases de la legitimación de un país entre la sociedad civil. En última instancia, es la ciudadanía la que tiene en su poder aceptar o rechazar las políticas nacionalistas promulgadas por el estado<sup>25</sup>. Por esta razón, las referencias nacionalistas más fácilmente asimilables por los habitantes de un estado son aquellas que proceden de la cultura popular, manifestadas a través de las artes

---

<sup>22</sup> Cf. PORRAS CASTRO, Soledad, "Concepto y actualización de la literatura", op. cit., 182.

<sup>23</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, "Las actuales señas de identidad musicales en Europa: Orígenes y vigencia", *Historia* 396, 2, (2011), 317

<sup>24</sup> Ibid., 319.

<sup>25</sup> Cf. NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel, "Historiografía y nacionalismo en la España del siglo XXI", *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, vol. 7, 17, (2007), 331.

plásticas, la música o la arquitectura, puesto que son estas las que se insertan en el imaginario colectivo compartido por la sociedad. Señas de identidad cultural en las que hallamos una mayor presencia del folclore andaluz.

En el caso de la pintura, instrumento de importante función ideológica, esta época destaca por los estilos costumbrista, preciosista y la pintura histórica. El folclore procedente de Andalucía queda especialmente reflejado en el estilo costumbrista sevillano que pretende la exaltación de lo natural y espontáneo, del carácter particular de un pueblo o región, algo que los pintores costumbristas logran a través de la representación de las tradiciones, el mundo del trabajo y, en general, de la vida humilde en el pueblo andaluz<sup>26</sup>.

La cultura popular y la revisión de un pasado nacional son también reflejados en la arquitectura historicista del último tercio del siglo XIX, un estilo arquitectónico que abandona el academicismo en pos de un arte que pretende convertirse en la muestra de las costumbres y tradiciones españolas. Además de las construcciones de estilo neomedieval, en auge durante este período, la arquitectura española de este siglo destaca por el estilo sevillano y el *alhambrismo*, un movimiento artístico basado en la exaltación y recuperación del arte de inspiración árabe andalusí<sup>27</sup>.

La redefinición de las señas de identidad de la España nacionalista tuvo también su reflejo en la música cultiva por los principales compositores del período, encabezados Felipe Pedrell, padre del nacionalismo musical y autor del manifiesto *Por nuestra música* (1891), que marca un punto de inflexión en la producción de los autores nacionales y representa el nacimiento de una nueva y moderna escuela lírica nacional. Algunos de los principales compositores de este movimiento musical fueron Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina, Manuel de Falla (todos ellos autores en los que nos detendremos durante la presente investigación), así como también Pablo Sarasate, Ruperto Chapí o Tomás Bretón. El género más valorado por el nacionalismo musical en España fue la ópera, a cuya composición cultivaron con entusiasmo los compositores de la época. Sin embargo, fue otro género, la zarzuela, gracias al cual algunos de los principales compositores aquí citados obtuvieron sus mayores éxitos. En relación a la música, destacan los cuatro compositores estudiados en este trabajo puesto que se convierten en figuras de reconocido prestigio internacional que difunden la

---

<sup>26</sup> Cf. REINA PALAZÓN, Antonio, “El costumbrismo en la pintura Sevillana”, *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso Nápoles. 27- 30 de marzo de 1966*). *El costumbrismo romántico*, (1996), 266.

<sup>27</sup> Cf. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Summa artis. Historia general del arte Vol. XXXV: Arquitectura española 1808- 1914*. Madrid, Espasa Calpe, 1993. 31- 36.

imagen de esta España, identificada con el folclore andaluz, y especialmente los sonidos procedentes del flamenco, a través de sus conciertos por Europa<sup>28</sup>.

En el estudio de los elementos o referencias que el nacionalismo español toma de la cultura popular andaluza para la construcción de los signos identitarios españoles, resulta fundamental observar la importancia fiestas andaluzas más populares tales como las ferias, los toros o la Semana Santa, todos ellos eventos representados de manera recurrente en las diversas manifestaciones artísticas representativas del nacionalismo cultural.

---

<sup>28</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas”, op. cit., 320- 321.

## **CAPÍTULO 2. La música al servicio de la legitimación de las señas de identidad**

El Estado-nación España tiene sus orígenes en las constituciones promulgados durante las primeras décadas del XIX en la ciudad francesa de Bayona (1808) y, tan solo cuatro años más tarde, en la ciudad de Cádiz (1812). Este último, un texto constitucional de gran influencia en la Europa de este siglo, convirtiéndose en uno modelo de referencia entre importantes movimientos revolucionarios surgidos a lo largo del viejo continente.

Es necesario esperar hasta el reinado de Isabel II (1833-1868), período en el que España pierde gran parte del imperio colonial castellano situado en el continente americano, para observar, de modo evidente, el comienzo de la construcción del Estado liberal y, por tanto, del nacionalismo español. Un joven movimiento que, progresivamente, comienza a formar parte activa de la vida política española, aún sin la fuerza e influencia que obtendría décadas más tarde.

En el extenso período que abarca la Restauración borbónica, entre los años 1875-1931, se desarrolla una segunda etapa en la construcción nacional de España. Un país que, debido a las complejas circunstancias políticas ven las que se ve envuelto a raíz de la crisis de 1898, comienza a desarrollar novedosas estrategias con el objetivo de legitimarse como Estado-nación en vísperas del nuevo siglo, siguiendo el modelo desarrollado en territorios como Alemania e Italia. En ese difícil contexto florecen, en mayor medida que durante el período de reino de Isabel II, diversas manifestaciones artísticas como la pintura, la literatura, la arquitectura o la música, las cuales se unen a la causa nacionalista sentando las bases de un proyecto cultural adscrito a este movimiento político que vivió, en estos años, su momento de mayor esplendor.

Durante el transcurso del dicho siglo, la creación y legitimación de los signos identitarios de los emergentes Estados-nación europeos convierten a la música, disciplina en la cual estudios nos centramos en este apartado, en un instrumento de prestigio y un arte de gran potencial nacionalizador. Las formas y temas procedentes del Romanticismo, de gran éxito en todo el continente, se constituyeron como la base de la creación musical de las últimas décadas de este siglo. Esta manifestación artística, que supera las barreras idiomáticas, se convirtió en un elemento discursivo esencial para la legitimación de los gobiernos nacionalistas, los cuales impulsaron una producción musical inspirada en la cultura popular<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”, *Revista del CEHGR*, 25, (2013), 238- 239.

El auge del nacionalismo musical en Europa tiene sus principales momentos de desarrollo y difusión con el nacimiento de los nuevos estados emergentes que surgieron en el viejo continente durante el transcurso del siglo XIX, Alemania e Italia. Los movimientos políticos nacidos en ambos países otorgaron un gran peso a la actividad intelectual y especialmente a las composiciones musicales que, a partir de entonces, combinarían los principales temas y preocupaciones políticas con las características estéticas de la producción musical de la época, dando lugar a una creación artística fundamental en la construcción de las señas de identidad difundidas por estos nuevos estados. En la Europa de la segunda mitad del siglo XIX la cultura se convierte en uno de principales pilares en los que se apoyan estos movimientos para la construcción de las jóvenes conciencias nacionales, un fenómeno que, aunque de manera más tardía, tiene su reflejo en el nacionalismo español<sup>30</sup>.

La música se convirtió en parte fundamental del proyecto cultural desarrollado en España, consolidándose como una manifestación artística de vital importancia en el discurso promulgado durante las últimas décadas de este siglo, un período durante el cual se sientan las bases de la moderna musicología española, que estuvo caracterizada por la creación de un nuevo lenguaje musical y la búsqueda de una ópera nacional. Las nuevas teorías y propuestas elaboradas por los principales compositores e intelectuales de la época, que pretendían lograr la uniformidad cultural, generaron importantes tensiones entre los defensores y detractores de esta nueva corriente musical que se extendería hasta el primer tercio del siglo XX. Unos debates que en la actualidad forman parte de la historiografía musical regeneracionista y que resultan esenciales para comprender el indiscutible valor de este arte como instrumento para la legitimación de las señas de identidad nacionales<sup>31</sup>.

### 2.1. La identidad nacional en tiempos de crisis: 1898

En la historia de España, los acontecimientos sucedidos en el año 1898 convierten a esta fecha en un símbolo de la dramática y decadente situación política, social y económica que atravesaba el país. La pérdida de las últimas colonias de ultramar y el consecuente repliegue definitivo del territorio español, que dejaba atrás su historia como Imperio, tuvieron un importante peso en la, entonces, maltrecha conciencia nacional que se vio obligada a redefinirse de manera urgente<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas”, op. cit., 307.

<sup>31</sup> Cf. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “España en música: La búsqueda imposible de una identidad musical nacional durante el siglo XIX” en MORALES MOYA, Antonio et al., *Historia de la nación*, op. cit., 464.

<sup>32</sup> Cf. SÁNCHEZ MARROYO, Fernando, “1898. Guerra en las colonias y crisis social en España”, *Anales de Historia Contemporánea*, 14, (1998), 180.

La construcción de la nueva identidad nacional, que tuvo como uno de sus principales objetivos superar el desprestigio internacional generado por los acontecimientos sucedidos a raíz del denominado como “Desastre de 1898”, se basó en la exaltación de las características genuinamente españolas, propias de la península, en un intento por lograr la completa desvinculación y la ruptura de cualquier tipo de lazo de unión con el continente americano. Los gobiernos de finales de siglo impulsaron un movimiento cultural basado en la recuperación de la imagen de la España romántica, colmada de leyendas populares, presente en la literatura de viajeros. Una identidad nacional que retoma los mitos procedentes de la tradición precolombina y, sobre todo, otorga una importante influencia al folclore andaluz que se convierte en el signo por excelencia de este nuevo nacionalismo cultural<sup>33</sup>.

A partir de 1898, los intelectuales y artistas procedentes de todas las disciplinas se ven envueltos en complejos debates que, al contrario de lograr la pretendida uniformidad cultural, dan lugar a múltiples contradicciones que tienen como consecuencia el nacimiento de nuevos discursos sobre la identidad de la nación española. En el panorama cultural destacan los artistas adscritos al regeneracionismo y los pertenecientes a la Generación del 98. A pesar de que ambos movimientos manifestaron un juicio basado en una visión pesimista de la historia española, los autores de la denominada “literatura del desastre” lo harían desde una perspectiva menos literaria y subjetiva que la de aquellos vinculados a la generación de autores del 98<sup>34</sup>.

El movimiento intelectual regeneracionista identificaba a la España heredera de los acontecimientos de finales de siglo como una enferma que adolecía de los graves problemas estructurales originados a consecuencia de la Restauración, sistema político fundado años atrás por Cánovas del Castillo. El máximo exponente y principal impulsor del movimiento regeneracionista fue el político e historiador aragonés Joaquín Costa, quien describiría a los españoles como una “raza atrasada, imaginativa y presuntuosa, perezosa e improvisadora, incapaz para todo”<sup>35</sup>. Como podemos observar, la literatura encabezada por Costa poseía pocos elementos en común con las ideas propuestas por el nacionalismo cultural, aunque es posible encontrar elementos que relacionan ambos movimientos entre los que destaca, sobre todo, el patriotismo y el dolor por la situación que atravesaba

---

<sup>33</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas”, op. cit., 319.

<sup>34</sup> Cf. ARCHILÉS CARDONA, Ferrán, “¿Una cultura imperial? Africanismo e identidad nacional española en el final del siglo XIX”, *Storicamente.org. Laboratorio di Storia*, 12, (2016), 7- 12.

<sup>35</sup> Cf. VALERA, Javier, “Crisis de la conciencia nacional en torno al 98”, en MORALES MOYA, Antonio et al., *Historia de la nación*, op. cit., 544.

el país. Una relación amor-odio que vemos reflejada en las obras de escritores como Miguel de Unamuno, Marcelino Domingo o Azorín<sup>36</sup>.

En contraposición al regeneracionismo, los intelectuales adscritos a la Generación del 98 dirigieron sus esfuerzos a la creación de un mito nacional basado en las tradiciones populares a través del cual superar el pesimista y decadente que caracterizada el pensamiento de los intelectuales de finales de siglo. Al igual que sucede con otras generaciones, el movimiento intelectual del 98 no estuvo exento de ambigüedades y discrepancias entre los propios artistas vinculados a esta corriente. Algunos de los artistas más representativos de discurso, procedentes de disciplinas tan diversas como la filosofía (Menéndez Pidal), la literatura (Unamuno, Machado, Maetzu, etc), la pintura (Zuloaga y Baroja) o la música (Granados). Azorín, Unamuno o Machado fueron algunos de los principales promotores de la exaltación de Castilla como prototipo de la nación española. Los artistas vinculados al mito castellanista afirmaban que la verdadera edad de oro de la nación española se encontraba en la época medieval, siendo durante este largo período cuando surge las más relevantes iconos y héroes del imaginario popular como El Cid Campeador o Santa Teresa de Jesús. Los intelectuales partidarios de esta corriente destacaron por su gran interés por la Castilla más profunda y castiza, que se convirtió en arquetipo de la nación española<sup>37</sup>. Algunas de las representaciones artísticas de este mito las encontramos en obras como el poemario *Campos de Castilla* de Antonio Machado, escrito en 1912, los retratos de majas y paisajes castellanos de Ignacio Zuloaga o la ópera *El Retablo del Maese Pedro*, compuesta por Manuel de Falla en el año 1923 y cuyo libreto está inspirado en dos capítulos pertenecientes a la segunda parte de la novela *Don Quijote de la Mancha*. En las tardías fechas de creación de estas obras podemos observar cómo el mito castellanista logró perdurar, con una notoria influencia, durante las tres primeras décadas del siglo XX. Tanto el pintor como el compositor compartieron una relación de amistad<sup>38</sup> y de colaboración mutua que les llevó a la realización de importantes proyectos en común en una demostración acerca de cómo las diferentes manifestaciones artísticas, unidas bajo una misma tesis o movimiento cultural, pueden llegar a conjugarse con excelentes resultados. Algunos de los más destacados proyectos de ambos artistas fueron la organización del Festival de Cante Jondo en Granada (1922) o la renovada versión de la ópera antes citada, *El Retablo del Maese Pedro*, estrenada durante el año 1928 en el *Théâtre National de l'Opéra-Comique* en París<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Ibid., 544- 545.

<sup>37</sup> Ibid., 548.

<sup>38</sup> Vid. VALLEJO PRIETO, José, *Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla: Historia de una amistad* (En línea). Disponible en <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html>. Consultado el 3 de marzo de 2017.

<sup>39</sup> Cf. MURGA CASTRO, Idoia, *Música y pintura encarnadas. Las bailarinas de Falla y Zuloaga* (En línea).

Como podemos observar, el compartido sentimiento de dolor y desasosiego por la lamentable situación que vivía la España de finales de siglo alimentó el hecho de que muchos artistas contemporáneos a esta época participasen de ambos movimientos intelectuales, tanto el regeneracionismo como la Generación del 98. Algunos de los casos más llamativos son los de Azorín o Miguel de Unamuno, cuyas obras literarias se caracterizan por una profunda crítica a la decadencia del país.

Al igual que sucedió con las otras artes, la obligada reedificación de las señas de identidad españolas a partir de la grave crisis de 1898 tuvo importantes consecuencias en el nacionalismo musical español, un movimiento cultural bastante tardío en relación a los surgidos en otros países europeos y especialmente en los Estados-nación emergentes. Tras las revoluciones burguesas del siglo XIX, la música, que durante el Antiguo Régimen había permanecido reservada a un grupo de privilegiados que tenían acceso a los teatros o las salas de conciertos, se convierte en un instrumento esencial para la difusión de ideas con una notable repercusión social. El acceso abierto a conciertos y óperas, limitado por el pago de una entrada y no por el linaje al que perteneciese el público asistente, supone una revolución en el alcance y los modos de difusión de este arte que adquiere un gran prestigio en los diferentes discursos de poder surgidos en el continente. La aparición de los nacionalismos, en su constante pretensión por hallar señas de identidad que justificasen estos movimientos políticos y culturales, fomentan la producción de música de inspiración folclórica basada en los tópicos y leyendas regionales que fueron representados en los teatros de la mano de compositores que fusionaron diversos elementos creativos procedentes de la música culta y la popular<sup>40</sup>.

## 2.2. Bases teóricas del nacionalismo musical español y su puesta en práctica

La figura más relevante del *noventayochismo* musical español se trata del compositor catalán Felipe Pedrell quien, continuando con las tesis de los regeneracionistas, impulsa la creación de una nueva escuela lírica que tuvo como principales objetivos la desvinculación de las influencias compositivas procedentes de Francia y, sobre todo, de Italia, de las que la música de la época era notablemente dependiente, así como también la búsqueda de inspiración en la música popular y en los grandes compositores procedentes del Renacimiento y el Barroco<sup>41</sup> como Tomás Luis de

---

Disponible en <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html>. Consultado el 3 de marzo de 2017.

<sup>40</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Nuevos caminos de investigación en la historia del tiempo presente. La música como instrumento de análisis histórico”, *Tiempo presente. Revista de Historia*, 2, (2014), 70- 71.

<sup>41</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas”, op. cit., 319.



Victoria<sup>42</sup> o Luis de Narváez<sup>43</sup>. Es la propia corriente Regeneracionista la que, a partir del último tercio del siglo XIX, estimula la modernización de la cultura española fijando una especial atención en la música, manifestación artística que adquirió una notoria relevancia en la propaganda nacionalista. Una influencia que podemos ver reflejada en las diversas acciones en favor de la difusión y divulgación de las nuevas teorías musicales de finales de siglo, entre otras, el aumento de la presencia de la crítica musical en la prensa de la época, sobre todo en la local, o la proliferación de movimientos musicales basados en el folclore autóctono de diversas regiones españolas, como el orfeonismo<sup>44</sup>.

Pedrell no estuvo solo al frente de la creación de esta nueva música nacionalista. Autores como el musicólogo Emilio Casares<sup>45</sup> consideran a Francisco Barbieri, célebre autor de zarzuelas perteneciente a la primera generación de compositores de este género junto a Joaquín Gaztambide y Emilio Arrieta, como el iniciador de este proceso de regeneración musical. A pesar de que solo se diferenciaron en dieciochos años de edad, Barbieri y Pedrell son representantes de dos generaciones y estilos distintos, lo cual no impide establecer entre ellos una relación de continuidad y, sobre todo, de transmisión de ideas. Una estrecha relación que podemos observar en la correspondencia que ambos intercambiaron<sup>46</sup>. Según es posible leer en estas cartas, el compositor catalán consideraba a Barbieri como un maestro digno de sus mejores alabanzas, que más allá de tratarse de un compositor de importantes zarzuelas como *El barberillo de Lavapiés* o *Pan y Toros*, ésta última, una de las obras de este género más populares y aclamadas en la época, tuvo en el honor el hecho de ser el impulsor de estas modernas ideas que posteriormente fueron asumidas y difundidas entre los célebres seguidores de Pedrell.

Con el nacimiento de este nacionalismo musical español, la música se convierte en un instrumento fundamental para la reivindicación de la idiosincrasia nacional, que, según los teóricos del Regeneracionismo, estaba perdida en una profunda crisis de identidad. Siguiendo la línea de esta corriente de pensamiento, los grandes compositores de la época, encabezados por el padre de la

---

<sup>42</sup> Tomás Luis de Victoria (1524- 1611), considerado una de las figuras más relevantes del Renacimiento español, fue un célebre maestro de capilla y compositor polifonista que practicó un estilo innovador, cercano a la música barroca.

<sup>43</sup> El granadino Luis de Narváez (1500- 1560), fue un célebre vihuelista y compositor español que trabajó al servicio de los reyes Carlos I y Felipe II.

<sup>44</sup> Cf. NAGORE, María, “La música coral en España en el siglo XIX” en CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de publicaciones Universidad de Oviedo, 1995, 442.

<sup>45</sup> Cf. CASARES, Emilio, “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”, *Recerca Musicològica*, 11- 12, 1991- 1992, 262.

<sup>46</sup> Vid. BONASTRE, Francesc, “Documents epistolars de Barbieri adreçats a Felip Pedrell”, *Recerca Musicològica*, 5, 1985, 131- 177.

moderna musicología española, Felipe Pedrell promovieron un novedoso discurso que escogió a la ópera como principal género que persiguió lograr el establecimiento de un canon musical sobre el que llevar a cabo la construcción de este nacionalismo. Anteriormente lo haría también Tomás Bretón en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>47</sup>, una ocasión que el compositor aprovechó para manifestar su deseo por llevar a cabo el proyecto de construcción de una ópera nacional. Este movimiento trató de lograr un consolidado prestigio en el panorama cultural del continente, legitimándose frente a las potencias europeas emergentes. La regeneración de la música nacional cobró tanta importancia durante este período que llegó a ser considerada por los adscritos al movimiento nacionalista cultural como un deber con la patria<sup>48</sup>.

En su manifiesto *Por nuestra música*, Pedrell, quien considera a la musicología como una ciencia básica para “españolizar” la producción musical nacional, propone transformar la música desde sus bases, estableciendo una novedosa escuela a través de la cual reivindicó los sonidos presentes en la música popular. Una creación musical que tiene como uno de sus principales objetivos la vuelta a “hispanismo profundo”<sup>49</sup>, que se convierte en uno de los pilares esenciales de esta moderna restauración. Un proceso que llevó implícito un cambio drástico en la mentalidad de los músicos, algo que se lograría modificando por completo las enseñanzas musicales impartidas hasta entonces.

A pesar de que, como hemos explicado con anterioridad, la zarzuela era el género que otorgaba las mayores alegrías a los compositores del último tercio del siglo XIX, siendo estas obras las que reunían una mayor afluencia de espectadores, la construcción de una ópera nacional fue, sin duda, uno de los principales objetivos impulsados por el compositor catalán, quien subrayó la importancia de la creación de un género operístico propio. Aunque existieron compositores como Peña y Goñi o el propio Barbieri que consideraron a la zarzuela, su género por excelencia, como la ópera cómica española, fueron otros muchos, sobre todo aquellos que recogieron los frutos del nacionalismo musical, quienes apostaron firmemente por la construcción de una ópera “puramente española”, comprometida con la lírica nacional<sup>50</sup>.

De manera previa a la entrada en escena de estos nuevos compositores líricos, el contexto político y social de la década de 1870 resultó de vital importancia en el aumento de la producción operística de finales de siglo. Diferentes acontecimientos animaron notablemente, al calor del

---

<sup>47</sup> Vid. BRETÓN, Tomás, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en recepción del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón*. Madrid, Imprenta de los hijos de José M. Ducazal, 1896.

<sup>48</sup> Cf. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “España en música. La búsqueda imposible de una identidad musical nacional durante el siglo XIX” en MORALES MOYA, Antonio et al., *Historia de la nación*, op. cit., 469- 470.

<sup>49</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas”, op. cit., 319.

<sup>50</sup> Cf. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “España en música”, op. cit., 467.

nacimiento de esta generación de compositores impulsados por Barbieri y Pedrell, el interés por un drama nacional. Algunos de los sucesos más relevantes fueron los cambios que se produjeron en el Teatro Real, que pasó a ser el Teatro Nacional de la Ópera, o la creación, en el año 1873, de la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>51</sup>, que sirvieron como elementos de apoyo imprescindibles para los defensores del discurso en favor de la construcción de una ópera nacional<sup>52</sup>. Un género diseñado tomando como referentes las propuestas nacionalistas surgidas en el resto de Europa durante el transcurso del siglo XIX y, especialmente, el *wagnerianismo*, que dotaría a la ópera de la renovación y modernidad perseguidas por Pedrell<sup>53</sup>, quien consideraba este género como “una de las manifestaciones artísticas más homogéneas de un pueblo”<sup>54</sup>. Las referencias a los fundamentos de la obra de Wagner son esenciales en el discurso *pedrelliano* puesto que suponen, no solo una alternativa al italianismo, sino un cambio en favor de la nueva música española.

El espíritu regeneracionista asumido por Pedrell y difundido a sus discípulos persigue la “autenticidad” en la musicología, aunando las creaciones artísticas del pasado (cultas y populares) con la producción musical contemporánea. Todo ello con el claro objetivo de reivindicar la música nacional en Europa frente a unos países que hasta entonces se habían limitado a considerarla como algo pintoresco o periférico, sin grandes aspiraciones. Una visión que está directamente relacionada con el discurso difundido por los hispanistas y escritores extranjeros a lo largo del siglo XIX que, si bien convirtieron a España en una tierra deseada por estos viajeros, repleta de mitos y leyendas, no otorgaron a la música culta su merecido valor.

Esta nueva escuela musical diseña dos vías para el establecimiento de una creación de carácter netamente español. Por un lado, concede una especial importancia a la investigación positivista de la musicología histórica, que llega de la mano de un moderno corpus metodológico que impulsó una serie de estudios e investigaciones de carácter científico, algunos de ellos realizados por los propios Barbieri o Pedrell entre otros intelectuales de la época<sup>55</sup>. Por otro lado, la música nacionalista otorgó un papel fundamental a las tradiciones regionales y a la cultura popular, lo que se traduce como una nueva mirada a las expresiones consideradas como más “auténticas”, las procedentes del “canto del

---

<sup>51</sup> Vid. CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad; LASARTE PÉREZ-ARREGUI, Cristina, “La sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 1, 1994, 65- 85.

<sup>52</sup> Cf. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “España en música”, op. cit., 467- 468.

<sup>53</sup> Cf. BARBERO CONSUEGRA, David, “*Los pirineos*” de Felipe Pedrell: la creación de una Escuela Lírico Nacional (En línea). Disponible en <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-2/213-qlos-pirineosq-de-felipe-pedrell-la-creacion-de-una-escuela-lirico-nacional>. Consultado el 20 de marzo de 2017.

<sup>54</sup> SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “España en música”, op. cit., 468.

<sup>55</sup> Cf. Ibid., 471- 472.

pueblo”<sup>56</sup>, al que Pedrell hace referencia en su manifiesto<sup>57</sup>. De este modo, el compositor catalán acentúa la importancia de las referencias populares frente a lo sofisticado de las élites, menos “sinceras” en sus formas. Unos elementos que sirven a los precursores de esta música nacionalista para reivindicar las “raíces étnicas, históricas, temperamentales y psicológicas del español”<sup>58</sup>.

Esta mirada al folclore de la música nacionalista posee dos vertientes. La primera de ellas, y a la que se adscriben un notable número de compositores a partir de la segunda mitad del siglo XIX, está basada en el casticismo dieciochesco. Barbieri se trata de uno de los principales exponentes de este folclore de carácter más urbano, quien elabora un nuevo género a través del cual fusiona los elementos populares propios de la canción española, la tonadilla escénica y el italianismo, dando lugar a lo que la musicología ha denominado como “modernidad castiza” y de la que se convierte en un ejemplo emblemático la célebre zarzuela *El barberillo de Lavapiés*, compuesta en el año 1874<sup>59</sup>. La otra vertiente, en cuyo estudio nos centramos en esta investigación, es la que reivindica el folclore andaluz y, sobre todo, los sonidos procedentes del flamenco que se constituyeron como elementos fundamentales en la construcción del nacionalismo musical de Pedrell. En su manifiesto *Por nuestra música*, el compositor catalán deja constancia de este gusto por los sonidos propios de Andalucía a través de afirmaciones como la siguiente<sup>60</sup>:

«Trataron nuestros compositores nacionales de reivindicar su puesto en los teatros, tronando contra la dominación de los italianos y venimos a parar en el fomento de la tonadilla y de la farsa popular con caracteres similares al flamenquismo de ahora<sup>61</sup>.»

Los principales estereotipos de la música andaluza (malagueñas, seguidillas, fandangos, etc.) pasan a convertirse, a ojos de los impulsores y seguidores del movimiento musical nacionalista, en elementos que van más allá del mero folclore, constituyéndose como signos esenciales para el proyecto de legitimación de la música española. El pintoresquismo y el exotismo propio de los sonidos andaluces, identificados con la esencia de “lo español” a lo largo del siglo XIX, abrieron la puerta al *Alhambrismo* musical y las demás corrientes orientalistas románticas, de estética arabista, que se convirtieron en *leitmotiv* de las composiciones de finales de siglo y que podemos ver reflejados

---

<sup>56</sup> La corriente Regeneracionista entiende este concepto como una manera de referirse al folclore regional, especialmente, al que procede del mundo rural.

<sup>57</sup> Cf. PEDRELL, Felipe, *Por nuestra música*. Barcelona, Imprenta de Henrich y C. en comandita, 1891, 38.

<sup>58</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900- 1936). Fundamentos y paradojas*. Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones Universidad de Santiago de Compostela, 1990, 371. Cit. en SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “España en música”, op. cit., 472.

<sup>59</sup> Cf. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “España en música”, op. cit., 475.

<sup>60</sup> Cf. CASARES, Emilio, “Pedrell, Barbieri y la restauración”, op. cit., 268.

<sup>61</sup> PEDRELL, Felipe, *Por nuestra música*, op. cit., 18.

en géneros tan diversos como la ópera, la zarzuela o la música sinfónica<sup>62</sup>.

Muchos de los partidarios de esta moderna escuela musical fueron duramente criticados por intelectuales pertenecientes a otras corrientes de pensamiento, quienes hablaban de un exceso de andalucismo en la música española que contaminaba e impedía el desarrollo de producciones modernas, alejadas de los estereotipos. Más allá de las críticas, este movimiento musical se trató de uno de los pilares esenciales de la campaña nacionalista llevada a cabo por España durante los últimos años del siglo XIX y que logró el ansiado prestigio y reconocimiento de la producción musical española de manera internacional.

### 2.3. Principales compositores del nacionalismo musical español

El final del siglo XIX y los primeros años del siglo XX trajeron consigo, de la mano del movimiento cultural impulsado por el proyecto nacionalista, un fructífero período para la música, durante el cual multitud de compositores adquirieron prestigio y notoriedad más allá de las fronteras españolas. La renovación de las enseñanzas, la difusión de las actividades musicales y, sobre todo, la puesta en valor de las creaciones de célebres autores nacionales, que en la actualidad son considerados como los principales referentes en la música de su tiempo, hicieron de esta manifestación artística un instrumento fundamental en la construcción y legitimación del Estado-nación español, que trataba de resurgir de sus cenizas reafirmandose como potencia europea tras el desprestigio internacional causado por los sucesos de 1898.

En esta larga lista de compositores que fueron partícipes del proyecto de modernización cultural española, pertenecientes a diversos géneros musicales, destacan nombres como Isaac Albéniz, Pablo Sarasate, Enrique Granados, Federico Chueca, Tomás Bretón, Ruperto Chapí, José María Usandizaga, Joaquín Turina o, especialmente, Manuel de Falla.

La zarzuela fue el género predilecto de una larga lista de compositores, entre ellos los principales miembros de la primera generación en la que destacaron Joaquín Gaztambide, Emilio Arrieta y, sobre todo, Francisco Barbieri, este último, como hemos podido conocer durante el transcurso de la presente investigación, una figura fundamental en la generación de un nuevo estilo, a través de influencias de la tonadilla escénica, el belcantismo<sup>63</sup>, el uso del folclore y la zarzuela

---

<sup>62</sup> Cf. SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, “España en música”, op. cit., 477.

<sup>63</sup> Término utilizado en referencia al *Bel canto*, un estilo vocal nacido y desarrollado en Italia durante la época del Barroco, aunque no es hasta finales del siglo XVIII cuando logra su mayor difusión. Este estilo impulsó la creación de una

barroca, que sirvió como modelo para las posteriores composiciones de sus seguidores<sup>64</sup>. Unos compositores que utilizaron esta popular manifestación artística, sin lugar a dudas la que lograba un mayor número de espectadores entre el público más humilde, como uno de los elementos identitarios más importantes del nacionalismo español. A pesar de que la zarzuela fue considerada como un género inferior por los teóricos del movimiento nacionalista musical, este espectáculo tuvo un largo período de éxito en España que se extendió desde el reinado de Isabel II hasta la década de 1930. La zarzuela no solo destacó por los grandes beneficios que generó a la larga lista de compositores que se dedicaron a cultivar este género, sino que fue mucho más allá del mero espectáculo, entroncando con la literatura de su tiempo más que ningún otro género lírico hasta la época. Además de su conexión con la literatura, cuyo principal ejemplo es la relación de amistad-enemistad que mantuvieron Barbieri y Pérez Galdós durante la época isabelina, la zarzuela entró también en contacto con el mundo político e intelectual, convirtiéndose en un valioso instrumento de crítica social<sup>65</sup>.

Barbieri dedicó muchas de sus más célebres zarzuelas a la denuncia de los excesos y abusos de poder cometidos por Isabel II durante su período de reinado, a quien llegaba a representar y satirizar a través de sus obras de manera tan evidente que los asistentes a estas representaciones eran capaces de identificar, sin ser necesarios grandes esfuerzos, la personalidad de la reina y de muchas de las figuras más importantes de la corte. La ingeniosa crítica del compositor al ostentoso modo de vida de quienes ejercieron el poder durante el período isabelino, representados a través de episodios cortesanos de la España del siglo XVIII, dio lugar a que, en algunas ocasiones, se prohibiese la representación de las obras de Barbieri. Entre sus zarzuelas más críticas al liberalismo español del XIX encontramos títulos como *Jugar con fuego* (1851), *Los diamantes de la Corona* (1854), *Pan y Toros* (1864)<sup>66</sup> o *El barberillo de Lavapiés* (1874), cuyo título parodia a la ópera bufa<sup>67</sup> italiana *Il barbiere di Siviglia* de Gioachino Rossini.

Con una gran formación literaria y teatral, así como también unos profundos conocimientos en materia de historia de la música española, las célebres zarzuelas compuestas por Barbieri se convirtieron en un espectáculo capaz de lograr la fusión entre diversos géneros musicales, en los que es posible observar una importante influencia del folclore español. Adolfo Salazar comparó los intereses de Barbieri y Pedrell, afirmando que más allá de sus importantes diferencias en cuanto a su

---

importante escuela que tuvo como principales autores a los compositores italianos Rossini, Bellini y Donizetti.

<sup>64</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas”, op. cit., 317.

<sup>65</sup> Cf. CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2014, 73.

<sup>66</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas”, op. cit., 318.

<sup>67</sup> Ópera de temática cómica desarrollada y difundida en Nápoles durante las primeras décadas del siglo XVIII.

trayectoria o a sus diversos modos de entender la música española, ambos compositores pretendieron llevar la cultura popular a la escena<sup>68</sup>.

«[...] Ambos se encuentran en su pretensión por el adjetivo popular, pero lo enfocan de diverso modo. Lo popular en Pedrell es, en sustancia, campesino. El pueblo en Barbieri es el de la ciudad. Aquello que tiende a la sequedad de la antología... Esto otro conduce a lo populachero<sup>69</sup>.»

El propio Barbieri definió su modelo de teatro lírico nacional en afirmaciones como la siguiente, en la que expresa su interés por alejar a este género de los cánones del drama romántico, continuando con la tradición de la ópera cómica.

«Nuestro teatro nacional [ ...] ha sido y es, principalmente, ameno; y aunque admite los argumentos de lo maravilloso, lo heroico y lo trágico, nunca los ha presentado en la forma seca y monótona de la tragedia clásica, sino con un carácter social en que las galas de la poesía, lírica y los episodios variados y pintorescos sirven en cierto modo para atenuar el horror de las escenas trágicas. A esto se agrega el elemento popular y cómico que campea en las obras mejores de nuestro repertorio [...]»<sup>70</sup>.

Otra importante segunda generación de zarzuelistas continuó con esta temática de crítica social durante las últimas décadas del siglo XIX, entre los que destacan Fernández Caballero, Chapí, Chueca o Bretón. El primero de estos cuatro compositores logró un notable prestigio con su obra *Gigantes y Cabezudos*, estrenada en un año clave para la historia española, 1898, a través de la cual el compositor expresa las principales preocupaciones de una sociedad en crisis<sup>71</sup>. De igual modo, los compositores Ruperto Chapí y Federico Chueca llevaron al escenario de los teatros un reflejo de las principales preocupaciones sociales, a través de las cuales los espectadores eran capaces de verse reflejados en el argumento de estas zarzuelas. Una de las principales composiciones de Chapí, la zarzuela *El Rey que Rabió* (1891), nos muestra una aguda sátira política contra la monarquía durante la Restauración. Este compositor es también el autor de otras conocidas obras de este género como *Las hijas del Zebedeo* (1889) o *El puñao de rosas* (1902), esta última, una zarzuela de grandes influencias andaluzas perteneciente al género chico<sup>72</sup>. En el caso de Chueca, autor de la célebre

---

<sup>68</sup> Cf. CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española*, op. cit., 78.

<sup>69</sup> SALAZAR, Adolfo, *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave, 1930, 50.

<sup>70</sup> CASARES, Emilio, “Pedrell, Barbieri y la restauración”, op. cit., 266.

<sup>71</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas”, op. cit., 320.

<sup>72</sup> El género chico se trata de un subgénero de la zarzuela española en el que se insertan las obras de corta duración,



partitura *La Gran Vía* (1886), este compositor madrileño logró llevar a escena, en obras como *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), *El año pasado por agua* (1889) o *La Alegría de la Huerta* (1900), zarzuelas que, como si de un cuadro de costumbres se tratasen, se convirtieron en un fiel retrato de los problemas de los que adolecía la sociedad madrileña de finales de siglo<sup>73</sup>. Una denuncia que hallamos también en *La Reina Mora* (1903) de José Serrano, en esta ocasión a través de un sainete ambientado en tierras andaluzas<sup>74</sup>.

Otro de los más importantes impulsores de una música nacional, basada en el canto popular y el folclore español, fue Tomás Bretón, quien cultivó una gran variedad de géneros, llegando a ser considerado como uno de los mejores compositores y directores de orquesta españoles. A pesar de tratarse de uno de los impulsores de la ópera nacional, el éxito que otorgó una mayor popularidad a este compositor fue una pieza del género chico, *La verbena de la Paloma* (1894), basado en un sainete del dramaturgo Ricardo de Vega<sup>75</sup>, uno de los creadores de este género musical. Esta partitura, más allá de sus evidentes influencias del casticismo madrileño, a través del cual logra representar con gran fidelidad la oligarquía y el caciquismo, destaca por la variedad de recursos que componen esta creación dramático-musical<sup>76</sup>. Un reflejo de las prácticas caciquiles que encontramos también en zarzuelas como *La Tempranica* (1900) del compositor Gerónimo Giménez.

A pesar de la gran acogida que recibieron las zarzuelas por parte del público más humilde durante el transcurso del siglo XIX, el nacionalismo musical español, representado en la figura de Felipe Pedrell y en la larga lista de afamados compositores que siguieron sus enseñanzas, centró sus esfuerzos en el cultivo de la ópera, que se convirtió en el principal género entre los impulsores de este movimiento en favor de la modernización cultural de España. Muchos de los compositores que habían logrado adquirir reconocimiento a través de la zarzuela se dedicaron, con gran insistencia, a la creación de óperas de gran éxito con temática popular como *Margarita la tornera* (1909) de Ruperto Chapí, basada en la leyenda del escritor José Zorrilla, *Los amantes de Teruel* (1890) y *La Dolores* (1895) de Tomás Bretón, esta última, una de las óperas de mayor éxito en la historia española<sup>77</sup>. En la producción musical del compositor Ruperto Chapí en este género destaca *Curro Vargas* (1898), un

---

representadas típicamente en un solo acto y a menudo representar espectáculos de temática popular.

<sup>73</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas”, op. cit., 320.

<sup>74</sup> Cf. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Diego Emilio, *La Reina Mora* (En línea). Disponible en [http://lazarzuela.webcindario.com/RES/r\\_lareinamora.htm](http://lazarzuela.webcindario.com/RES/r_lareinamora.htm). Consultado el 29 de marzo de 2017.

<sup>75</sup> Vid. SALCEDO, Ángel S., *Tomás Bretón: (su vida y obras)*. Madrid, Imprenta clásica española, 1924, 72- 75.

<sup>76</sup> Cf. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor, *Semblanzas de compositores españoles. Tomás Bretón* (En línea). Disponible en la Fundación Juan March <https://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/pdf/breton.pdf>. Consultado el 29 de marzo de 2017.

<sup>77</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Instrumentalización política de la música”, op. cit., 240.



drama lírico de influencias wagnerianas y tintes veristas que se mueve entre el género operístico y la zarzuela.

*Curro Vargas* no fue la única obra nacional que recibió influencias de la ópera verista italiana, una tendencia que alcanzó gran prestigio durante las últimas décadas del siglo XIX, a través de las creaciones de compositores como Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo o Giacomo Puccini. Este estilo musical postromántico, caracterizado por la representación de un mundo en el que las pasiones son llevadas al extremo, resultó de gran atractivo para diversos compositores españoles del período, quienes realizaron una lectura del verismo en clave española, logrando combinar el folclore nacional con los temas propios de este dramático estilo italiano. Algunos ejemplos de la adaptación de este estilo al género lírico español lo encontramos en *Las golondrinas* (1914) de José María Usandizaga, cuya temática se inspira en la célebre ópera de Leoncavallo *Pagliacci* (1892), o en la obra antes citada, *La Dolores*, de Bretón.

Los cuatro compositores en los cuales centramos nuestro estudio en esta investigación, Albéniz, Granados, Falla y Turina, no destacaron en la zarzuela, sino que lo hicieron en la música instrumental y la ópera nacionalista, con influencias del folclore y, especialmente, de la cultura popular andaluza, convirtiéndose en los principales exponentes de esta corriente musical española a nivel nacional e internacional. Los dos primeros, Albéniz y Granados, compositores catalanes que, continuando con las enseñanzas propuestas por Felipe Pedrell, incluyeron multitud de elementos procedentes de la tradición popular en sus obras. Ambos autores destacaron por sus brillantes creaciones para piano, en las cuales es posible observar influencias de los más importantes compositores de la Europa del XIX. En el caso de Isaac Albéniz, la temática andaluza y las influencias de esta región están muy presentes en su producción musical. Su mayor éxito del género operístico se trata de *Pepita Jiménez* (1895), basada en la célebre novela del escritor español Juan Valera. En la música instrumental, Albéniz destacó por sus dos principales obras para piano *Suite española* (1883-1894) y *Suite Iberia* (1906-1909), composiciones fundamentales en el repertorio pianístico nacional en las que Andalucía adquiere un papel protagonista. Considerado el más romántico e intimista de estos cuatro autores, siguiendo el estilo de las obras de Chopin y Grieg<sup>78</sup>, Enrique Granados destacó como pianista y creador de óperas como *María del Carmen* (1898) y *Goyescas* (1914), ambas de temática popular. Al igual que las obras de Albéniz, las creaciones de Granados son consideradas

---

<sup>78</sup> Cf. PASCUAL, Josep, *Guía universal de la música clásica*. Barcelona, Ma non troppo, 2008, 156.

como iconos de la música nacionalista que, en la actualidad, continúan siendo señas de identidad de la cultura española<sup>79</sup>.

El compositor sevillano Joaquín Turina fue otro de los máximos representantes de esta corriente musical. En su ópera de mayor éxito *Margot* (1914), introduce elementos propios de la música popular andaluza, aunque estos destacan, sobre todo, en sus partituras instrumentales como *Danzas fantásticas* (1919), *Sinfonía sevillana* (1920) o *La oración del torero* (1925), creaciones mediante las que observamos el gusto del compositor por las tradiciones y mitos procedentes de Andalucía.

A pesar de la relevancia y prestigio de los tres autores antes citados, Manuel de Falla se convirtió en la principal figura de la música española de esta generación. La actividad musical de este compositor gaditano evolucionó de manera evidente a lo largo de su carrera a través de diferentes etapas: unos primeros años de inspiración impresionista, durante los cuales otorgó una gran importancia a la música de inspiración andaluza como elemento definitorio de “lo español”, en la que destacaron obras como su ópera *La vida breve* (1913) o diversas obras sinfónicas como *Cuatro Piezas Españolas* (1906-1909), *El Amor Brujo* (1914), *Noche en los Jardines de España* (1916) y *El Sombrero de Tres Picos* (1919). La segunda etapa de la producción musical de Falla, de carácter más maduro y personal, está marcada por una mirada al folclore nacional de tradición castellana, en la que destacan creaciones como *El Retablo del Maese Pedro* (1919-1923) y *Concierto para Clave* (1923-1926)<sup>80</sup>.

Cuatro autores que, más allá de sus estilos personales y diferentes modos de expresión a través de esta manifestación artística, se convirtieron en el modelo a seguir de multitud de compositores durante todo el siglo XX, e incluso, en la actualidad. Una tradición que ha hecho de sus obras un legado de esencial importancia para la música española.

### 2.3.1. Isaac Albéniz

El motivo de la elección de Isaac Albéniz (Camprodón, 29 de mayo de 1860) como el primero de cuatro grandes compositores en los que nos centraremos durante la investigación se fundamenta en la relevancia de su obra, el virtuosismo de sus creaciones y en su influencia en los compositores

---

<sup>79</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Instrumentalización política de la música”, op. cit., 241.

<sup>80</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas”, op. cit., 321.

españoles de generaciones posteriores. En palabras de Joaquín Turina, compositor que también estudiaremos en el transcurso de esta investigación, “Nuestro padre Albéniz nos mostraba el camino que habíamos de seguir”<sup>81</sup>.

La elección de Albéniz<sup>82</sup> como el primero de los compositores tratados en esta investigación tiene su origen en el valor determinante de sus obras en relación a las de otros compositores como Pablo Sarasate o Joaquín Malats, quienes, de manera coetánea, crearon música de similar inspiración a la del compositor catalán. Al margen del indiscutible talento que Albéniz demuestra en la composición de su enorme producción musical, el compositor catalán destacó por su constante aspiración por desarrollar nuevos estilos a través de los cuales superar los límites de la música de salón. Pionero en el uso de un nuevo estilo musical, Albéniz incorporó a sus obras nuevos ritmos y armonías que otorgaron un carácter sumamente emocional a sus composiciones. Entre estos nuevos recursos incorporados a su producción, destacó el uso de los ritmos procedentes del flamenco y especialmente del *cante jondo*. Un apasionado gusto por el folclore andaluz que le llevó, no solo a incorporarlo en sus creaciones sino a estudiarlo en profundidad, llegando a incluir en sus composiciones algunos de sus elementos más característicos como la improvisación, a través de la cual su música adquiere la espontaneidad e intensidad que caracteriza a este estilo<sup>83</sup>.

Su constante deseo por la originalidad, lleva a Albéniz a buscar inspiración en piezas de compositores tan relevantes como Debussy, Chopin o Schumann, a la par que introduce sonidos propios de la música española de inspiración andaluza. Una combinación que no estuvo exenta de críticas en el panorama musical. El hecho de que este compositor no fuese andaluz sino catalán fue la raíz de muchas de las críticas que recibió durante su carrera, en las cuales se le tachó de observar el flamenco como un foráneo, alguien incapaz de apreciar la sensibilidad de este estilo más allá de observarlo a través de una mira simplista y romántica. Una visión absolutamente desacertada que terminaría difuminándose por el evidente nivel de conocimiento del arte flamenco, demostrado a través de composiciones como *Iberia* o la *Suite Española*, obras convertidas en piezas clave de la historia de la música nacionalista española y que sientan los cimientos del estilo practicado por compositores posteriores como Enrique Granados, Joaquín Turina y, sobre todo, Manuel de Falla<sup>84</sup>.

La estrecha relación que unió a Albéniz con la música andaluza tiene sus orígenes en la

---

<sup>81</sup> FERNÁNDEZ- CID, Antonio, “Matices diferenciales y nexos afectivos musicales en Enrique Granados e Isaac Albéniz”, *Notas de música (Boletín de la Fundación Isaac Albéniz)*, 1 (diciembre de 1988), 18.

<sup>82</sup> Apéndice de imágenes I: Compositores. Lámina I.

<sup>83</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Madrid, Turner, 2002, 312.

<sup>84</sup> Cf. *Ibid.*, 314.

infancia y juventud del compositor, época durante la cual realizó un gran número de viajes a Andalucía, llegando a conocer esta tierra tan bien como su Cataluña natal. Durante estos primeros años, Albéniz, considerado un niño prodigio de la música, estudió piano y solfeo en el Real Conservatorio de Madrid, ciudad que le sirvió de inicio para sus largas giras por todo el territorio nacional y el extranjero, donde llegó a actuar en Cuba y Puerto Rico en el año 1875. Su enorme talento le abrió las puertas para estudiar en conservatorios internacionales de gran prestigio, como Leipzig y el *Conservatoire Royal* de Bruselas, donde tuvo la oportunidad estudiar piano junto al importantes maestros y compositor belga Louis Brassin, gracias a una beca concedida por el entonces rey de España, Alfonso XII. En 1879, con tan solo diecinueve años de edad, Albéniz finalizó sus estudios de piano obteniendo la calificación *cum laude*<sup>85</sup>.

A pesar recibir clases de importantes maestros internacionales, fue un compositor nacional el que marcó la carrera del joven Isaac Albéniz, Felipe Pedrell, quien entonces ya era un consagrado compositor de ópera, reconocido como padre del nacionalismo musical español. En el año 1883, Albéniz comienza a estudiar junto a Pedrell, estableciéndose entre ambos una relación de cariño y admiración mutua que se expresa a través de la nutrida correspondencia<sup>86</sup> que ambos compositores intercambiaron durante todas sus vidas. El propio Albéniz jamás escatimó en alabanzas a quien se convirtió en su principal mentor y padre en el terreno musical. Las enseñanzas de Pedrell al joven compositor, que por entonces tan solo contaba con veintitrés años de edad, fueron más allá de las mejoras técnicas en cuanto a composición o manejos de los requerimientos orquestales y definieron el carácter nacionalista de la música que años más tarde compondría el entonces joven artista. El gusto por el folclore y la música popular de Felipe Pedrell fue asumido por Albéniz, quien, gracias a su maestro, comenzó a distanciarse de las polcas, minuetos y en general de las piezas de estilo de salón para comenzar a componer piezas cuya esencia residía en los ritmos y armonías de la música popular española, y más especialmente la andaluza. Un cambio de estilo en sus composiciones que se convirtió en el origen de la música nacionalista española que consolidó la carrera del compositor<sup>87</sup>.

Los últimos años que Albéniz pasa en España, y en concreto en Madrid, fueron el comienzo de este nuevo estilo musical. Esta etapa se convierte en un periodo fundamental en el florecimiento y desarrollo del genio creador del compositor, quien entonces escribe piezas de inspiración radicalmente diversa, para cuya elaboración se basa en influencias de músicos nacionales e

---

<sup>85</sup> Cf. *Retrato de un romántico*. Centro Virtual Cervantes (En línea). Disponible en <http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/vida/retrato.htm>. Consultado el 3 de enero de 2017.

<sup>86</sup> Vid. CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Madrid, Turner, 2002, 72- 74.

<sup>87</sup> Cf. SANZ GARCÍA, Laura, “Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París, a través del género epistolar”, *Anuario musical*, 65, (enero- diciembre 2010) 111- 132.

internacionales entre los que destaca Chopin, cuya obra admira profundamente. En 1887 escribe *Rapsodia española* para piano y orquesta, una obra para la que el compositor solicitó la orquestación de su amigo Tomás Bretón<sup>88</sup>, mediante la cual Albéniz realizó un amplio recorrido a través de las particularidades del folclore español.

La vinculación y el gusto de Albéniz por Andalucía empieza a cobrar un peso destacado en sus piezas de estilo español, en las que el compositor adapta con maestría diferentes elementos rítmicos y melódicos de la música popular andaluza, y en concreto del flamenco, elaborando de ese modo unas piezas que se convierten en la representación musical del costumbrismo. Atraído por los exóticos ritmos del flamenco y por su especial relación con la ciudad de Granada, donde había actuado desde los doce años de edad y a la cual compondrá diversas piezas, comienza a introducir en sus obras sonidos propios de la guitarra, como el rasgado o el punteado, y armonías especialmente recurrentes en las malagueñas<sup>89</sup>. Albéniz deja constancia de su gusto por esta ciudad andaluza a través de piezas compuestas posteriormente como *En la Alhambra*, *Zambra granadina* o *Granada (Serenata)*, la primera de las cuatro piezas que componen la colección original de la *Suite española*, una de sus principales obras<sup>90</sup>.

Compuesta en 1886, fecha en la que Albéniz continuaba siendo alumno de Felipe Pedrell, esta suite para piano se convirtió en la primera gran obra de Isaac Albéniz. Con un marcado carácter nacionalista, en el que observamos las influencias recibidas por su maestro, el compositor catalán elaboró una colección dedicada a cuatro ciudades españolas: Granada, Cataluña, Sevilla y Cuba. En ediciones posteriores de la obra fueron incluidas nuevas composiciones dedicadas a Cádiz, Asturias, Aragón y Castilla. A través de “Granada”, la pieza que inaugura de la *Suite española*, Albéniz manifiesta su fascinación por el pasado árabe de esta ciudad, utilizando para su elaboración recursos musicales que evocan ritmos y armonías procedentes de Oriente Próximo. Una creación descrita con detalle por el propio compositor en una carta enviadas a su amigo Enrique Moragas<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> Nacido en Salamanca en 1850, el compositor Tomás Bretón fue uno de los principales impulsores de la ópera nacional. Creador de la orquesta de la “Unión Artístico Musical” (1876), debutó como director en Londres, gracias al apoyo de Albéniz, en 1876. A lo largo de su trayectoria ocupó importantes puestos como director del Conservatorio de Madrid, de la Sociedad de Conciertos y de la Orquesta Sinfónica de Madrid, además de ser miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Entre sus composiciones más importantes destacan la ópera *La Dolores* y la zarzuela *La Verbena de la Paloma*, una de las obras más célebres del “género chico”.

<sup>89</sup> Se denomina Fandango a un tipo de baile popular español, ejecutado con acompañamiento de canto, guitarra, castañuelas y platillos. El Fandango posee un movimiento vivo y está caracterizado por el compás ternario y los versos octosílabos.

<sup>90</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*, op. cit., 66.

<sup>91</sup> Vid. MORAGAS, Rafael, “Epistolario inédito de Isaac Albéniz” *Música (Barcelona)*, vol. 1, 5 (mayo- junio 1938), 38- 45.

«Quiero la Granada árabe, la que es todo arte, la que toda me parece belleza y emoción y la que puede decir a Cataluña: *Sé mi hermana en arte y mi igual en belleza.*»<sup>92</sup>

Para la composición de la pieza “Sevilla” (Sevillana), perteneciente a esta suite, Albéniz se basa en los sonidos procedentes de las sevillanas y la copla, que aportan los característicos ritmos populares de esta composición. Las otras dos piezas, “Cataluña” (Corranda) y “Cuba” (Capricho o Nocturno), al igual que las anteriores, se convierten en representativas estampas de estas ciudades gracias a la utilización de las particularidades musicales de estos lugares como principal recurso de composición. Tras la muerte de Albéniz, las editoriales Hofmeister (1911) y Unión Musical (1913) publicaron las cuatro piezas restantes. Al igual que en el caso de la colección original, entre estas composiciones encontramos también una pieza dedicada a Andalucía, concretamente a Cádiz, provincia a la que años más tarde volvió a recurrir Albéniz para la creación de la que se convirtió en su gran obra maestra, la suite *Iberia*. “Cádiz” (Saeta, Canción y Serenata) se compone de una suave melodía en la que destaca el rasgueo de la guitarra española<sup>93</sup>.

Tras unos prósperos años de gran producción musical y una importante gira de conciertos por España, en la que actuó en los principales teatros madrileños y catalanes demostrando no solo sus actitudes como compositor sino su virtuosismo como pianista, Albéniz sintió la necesidad de ampliar los horizontes de su carrera más allá de los límites nacionales. En el año 1889, el compositor se trasladó a Londres donde comenzó a construir los cimientos de la importante carrera internacional que desarrollaría en los próximos años. La marcha de Albéniz a Londres, y más tarde a París, simboliza el principio de una nueva etapa en la carrera de este compositor, un fructífero período durante el cual entró en relación con el empresario Henry Lowenfeld, con quien firmó un contrato que tendría repercusiones a lo largo de toda su carrera y que fue el punto de partida de una relación que la mayoría de los biógrafos de Isaac Albéniz han denominado “El pacto de Fausto”<sup>94</sup>. La relación con este empresario no solo supuso el punto de partida de la vida de la actividad musical de Albéniz en la capital inglesa, sino que también introdujo al compositor catalán en el teatro musical, género a partir del cual compuso la ópera cómica *The Magic Opal* (1893), traducida al española como *La Sortija*. A pesar de que la obra no se ambienta en España sino en Grecia, la música elaborada por el compositor para esta ópera posee elementos propios del folclore andaluz, así como motivos propios del *alhambrismo*. Una ópera que, a pesar de su excelente acogida en los teatros ingleses, fue

---

<sup>92</sup> Ibid., 42

<sup>93</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*, op. cit., 87.

<sup>94</sup> Cf. Ibid., 97.

enormemente castigada por la crítica española, quienes no entendieron la combinación de influencias que Albéniz conjugó a través de esta obra<sup>95</sup>.

Durante su estancia en Londres, Albéniz continuó componiendo multitud de piezas con importantes influencias del folclore andaluz que gustaban entre el público británico como *Zambra granadina* o los *Chants d'Espagne*, una suite de cinco piezas para piano en la que el compositor introduce recursos y temas de la música popular española. Una composición en la que se muestra de manera evidente la madurez del estilo musical de Albéniz<sup>96</sup>.

Fue en la capital inglesa donde el compositor catalán conoció al hombre que se convirtió en el principal benefactor y ferviente admirador de su música, el empresario londinense Francis Money-Coutts<sup>97</sup>. Heredero de una gran fortuna familiar, Coutts entabló con el compositor una estrecha relación laboral y amistosa que resultaba enormemente beneficiosa para ambos. El empresario inglés, deseoso de convertirse en un libretista de prestigio, consiguió que Albéniz elaborase música para sus poemas y obras literarias, mientras que el compositor español logró a través de esta asociación el necesario apoyo económico gracias al cual desarrolló las que se convirtieron en sus principales obras. Una relación de mecenazgo tremendamente polémica, sobre la cual muchos autores han afirmado que el compositor se convirtió en el prisionero de los deseos e intereses del empresario, los cuales obligaron a Albéniz a crear obras, como la ópera *Henry Clifford* o las piezas de inspiración artúrica, absolutamente ajenas al estilo del compositor. Al margen de la polémica que rodea a esta relación, resulta imposible negar la importancia de Coutts en la producción y evolución musical de Albéniz. Gracias al patrocinio del empresario, el compositor tuvo la oportunidad de trasladar su residencia a París y una vez allí reducir su número de actuaciones para centrarse, de manera casi exclusiva, a la composición<sup>98</sup>. Durante su estancia en la capital francesa, que se extendió hasta el final de sus días, Albéniz se inspira en la renovación de la estética musical desarrollada por Claude Debussy<sup>99</sup>, quien se convierte en una de las más reconocidas figuras del impresionismo musical, la principal corriente artística de la Francia de los últimos años del siglo XIX. Las influencias que el compositor recibe de

---

<sup>95</sup>Cf. MEJÍAS GARCÍA, Enrique, *The Magic Opal*, Auditorio Nacional de Música (En línea). Disponible en [http://www.zarzuela.net/ref/reviews/magic-opal10\\_eng.htm](http://www.zarzuela.net/ref/reviews/magic-opal10_eng.htm). Consultado el 3 de enero de 2017.

<sup>96</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*, op. cit., 118- 120.

<sup>97</sup> Apéndice de imágenes I: Compositores. Lámina II.

<sup>98</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*, op. cit., 129.

<sup>99</sup> Claude Debussy (1862- 1918) fue un célebre compositor francés, padre y principal representante del “Impresionismo musical”, un estilo que tiene su origen en la pintura impresionista francesa de finales del siglo XIX. El “Impresionismo musical” se caracteriza por la composición libre, el uso de acordes sin tonalidad definida, los cambios rítmicos y la utilización de modelos griegos y escalas exóticas. Las innovaciones técnicas y artísticas creadas por Debussy impulsaron las nuevas tendencias musicales del siglo XX, a las cuales se adscribieron compositores como Paul Dukas, Maurice Ravel o a nivel nacional, Manuel de Falla.



la música de Debussy se unen a su interés por la obra de Chopin o las características y recursos utilizados por Wagner en sus composiciones, referencias que alimentaron los conocimientos musicales del compositor y favorecieron el desarrollo de una nueva etapa en la producción de Albéniz.

A raíz de su relación con Coutts, Albéniz comenzó el proceso de composición de la que se convirtió en su ópera prima, *Pepita Jiménez*, basada en la novela homónima de Juan Valera, y cuyo libreto fue escrito por el propio empresario londinense. Una ópera cuyo éxito logró otorgar al compositor español el merecido favor de la crítica europea. Ambientada en un pequeño pueblo andaluz, la novela de Varela narra la historia de Pepita, una joven viuda que enamora y termina seduciendo a don Luis, quien estudiaba para convertirse en párroco. Un argumento basado en una compleja relación amorosa que rompe cánones establecidos en la sociedad de la época y que posee ciertas similitudes con la célebre *Carmen* de Merimée<sup>100</sup>. El idealismo literario en el que se basa el escritor para la elaboración de esta novela, en la cual idealiza el contexto que rodea a la protagonista, está directamente relacionado con la visión del nacionalismo musical presente en Albéniz, compositor que siempre mostró un enorme interés por llevar a esta obra al escenario. Los similares intereses entre el escritor y el compositor estaban en consonancia con el importante éxito durante la época de las óperas veristas de afamados compositores italianos como Ruggero Leoncavallo y Pietro Mascagni, quienes crearon óperas de importante tensión dramática ambientadas en un entorno rural. En concreto, *Pepita Jiménez* posee importantes similitudes con *Cavallería Rusticana*, puesto que al igual que en la ópera de Mascagni, la acción argumental de la obra de Albéniz también sucede en un solo día, durante una festividad religiosa<sup>101</sup>.

A pesar de que Albéniz y Valera compartieron también ciertas similitudes en sus ideas políticas y filosóficas, esto no impidió que el compositor realizase una reelaboración de la obra en la cual otorgó la presencia central, tanto a nivel musical como dramático, a la figura de la protagonista, relegando a un segundo plano al personaje de don Luis. La principal prueba de estas modificaciones la observamos en que, a diferencia de en la novela, en el libreto escrito por Coutts toda la trama dramática es narrada por la joven. Fascinado por Pepita, la ópera de Albéniz y Coutts, ensalza el papel de la mujer, quien al contrario de resignarse ante la voluntad de la sociedad elige luchar con pasión por un amor en apariencia imposible<sup>102</sup>. Las diferencias entre el novelista y el compositor fueron la raíz de una larga correspondencia entre ambos artistas, quienes discutieron acerca de sus diferentes

---

<sup>100</sup> Cf. PELAEZ MALAGÓN, José Enrique, “Análisis de la ópera *Pepita Jiménez* de Isaac Albéniz”, *Revista musical de publicación en internet Filomúsica*, 33, (octubre de 2002).

<sup>101</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*, op. cit., 162.

<sup>102</sup> Cf. PERANDONES, Miriam, “Erotismo y misticismo en la ópera *Pepita Jiménez* (1896-1905) de Isaac Albéniz: arquetipos de género y discurso narrativo a través de códigos músico-culturales.”, *Quadrivium*, 5, 2014.



visiones de la obra. Finalmente, en 1895, Coutts finaliza el libreto haciendo caso omiso a las indicaciones del escritor. En el texto del empresario londinense quedan a un lado los soliloquios de don Luis y los comentarios de carácter crítico y religioso introducidos en la obra por Valera. La ópera, que cuenta con tan solo un acto, comienza *in media res*, utilizando como punto de partida para la su obra el encuentro entre Pepita y don Luis (lo cual fue duramente criticado por la prensa al dificultar la comprensión de la obra para el público que no la conociese previamente), una estructura no se vio modificada a pesar de las posterior reorquestación de la ópera en 1899<sup>103</sup>.

A nivel musical, esta ópera se caracteriza por sus marcadas influencias de la música popular de inspiración andaluza, en la que destaca el uso de malagueñas y seguidillas. A pesar de que en el acto I, las escenas poseen esta raíz andaluza es en el II acto cuando el compositor utiliza con mayor frecuencia los recursos y ritmos más característicos de esta música. La “romanza” de Pepita (compases 264-272) se trata de una de las escenas más populares de la ópera, que sugiere el *cante jondo* a través de los ritmos utilizados, especialmente en los recursos utilizados por la protagonista a nivel de vocalización, los cuales se inspiran en géneros flamencos como las soleares y las *siguirillas*. Estas referencias al *cante hondo* son empleadas repetidamente como vehículo para la representación de las pasiones y emociones más profundas de la protagonista.

En la siguiente escena, Albéniz introduce a un coro de niños que interpretan un villancico de alabanza al Niño Jesús, uno de los números de esta ópera que la crítica calificó como más entrañables. Posteriormente a esta escena, la fiesta continúa con el baile de los niños, para cuya danza el compositor se inspira en nuevamente en las malagueñas.

El aria de la protagonista, uno de los últimos números de la obra, consta de dos temas unidos entre sí mediante una transición y conduce al espectador al momento de mayor tensión narrativa de la ópera. La escena “tema de la muerte”, se convierte en un momento clave de la obra pues durante este número cuando la protagonista se debate entre la vida y la muerte debido al mal de amores que sufre. En sus últimos instantes, cuando la protagonista está a punto de expirar, solo la declaración amorosa de don Luis logra salvarla de su trágico destino. La obra concluye el “tema de la unión” durante el cual hace su aparición Antoñona, personaje que otorga su bendición a los enamorados<sup>104</sup>.

La ópera *Pepita Jiménez* destaca por la excelente labor de cohesión de los materiales y recursos musicales utilizados por Albéniz para la elaboración de la misma. El compositor, seguidor

---

<sup>103</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*, op. cit., 169.

<sup>104</sup> Cf. Ibid, 179- 182.

de la obra de Wagner, deja constancia de la influencia de este compositor en su partitura, utiliza en reiteradas ocasiones la técnica del *leitmotiv*<sup>105</sup>, la cual adapta a su estilo personal. Del mismo modo, la obra recibe importantes influencias wagnerianas a nivel vocal puesto que el principal interés musical de Albéniz reside en la orquesta y no en las voces, como también sucede en las obras del compositor alemán<sup>106</sup>.

La versión original de esta ópera, estrenada en Barcelona el cinco de enero de 1896 en el Gran Teatro del Liceo, difiere enormemente de las posteriores versiones reelaboradas por Albéniz y Coutts, quienes llevaron a cabo una intensa revisión de la obra que tuvo como resultado la introducción de importantes cambios en la música y el libreto.

*Pepita Jiménez* cautivó a la crítica nacional e internacional desde su estreno, lo que tuvo consecuencias enormemente beneficiosas tanto para el compositor como para su mecenas, el empresario inglés. La originalidad y riqueza de esta obra sirvieron para elevar a Albéniz al olimpo de composición europea. En una reseña en periódico *Sunday Times*, el crítico musical Herman Klein, no solo sitúa a Albéniz como el compositor español más relevante de su época, sino que lo compara con autores nacionalistas tan importantes como Dvorak, Grieg o Chaikovsky. A nivel nacional, el también compositor Amadeo Vives, expresa su admiración hacia esta obra en su reseña para el periódico *La vanguardia*, en la cual explica cómo *Pepita Jiménez* supone un importante paso en el camino hacia una ópera nacional<sup>107</sup>. Sin lugar a dudas, el principal logro de Albéniz con la realización de esta ópera se basa en la importancia que el compositor concede a los elementos del folclore español, y más concretamente a aquellos procedentes de la música popular andaluza, convierten a *Pepita Jiménez* en una obra de referencia para la música nacionalista española y en una ópera clave para la repercusión internacional de esta música.

Los últimos años de Albéniz, caracterizados por el débil estado de salud del compositor, fueron determinantes para su consagración como una de las principales figuras del nacionalismo musical español. Su permanente situación de exilio de su añorada tierra, de la que partió con un billete sin retorno a los veintinueve años, produjo un estado de melancolía que caracteriza las últimas obras del compositor. En la *Suite Iberia*, la más importante de sus obras, Albéniz retoma la composición para piano, instrumento a través del cual expresa la tristeza y melancolía que caracterizan la

---

<sup>105</sup> Se denomina *leitmotiv* a la melodía o secuencia tonal dominante y recurrente en una composición.

<sup>106</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*, op. cit., 171.

<sup>107</sup> Cf. KLEINERTZ, Rainer, “La música española en el entorno del 98: tradición y modernidad” en MECKE, Jochen et al., *Discursos del 98: albores españoles de una modernidad europea*. Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2012, 441.

personalidad del artista durante sus últimos años. Una atmósfera de nostalgia que se convierte en el hilo conductor de esta suite, cuyas románticas escenas nos trasladan a la añorada tierra del compositor<sup>108</sup>. Fruto del virtuosismo y el dominio técnico y compositivo de Albéniz, *Iberia* irrumpe en el panorama musical como una obra sin precedentes, un prodigio de la modernidad y la originalidad en la que la música popular andaluza obtiene un papel protagonista.

A través de estas “*douze nouvelles impressions*”, título con el que la obra fue denominada al principio, Albéniz refleja la atmósfera andaluza a través de su intimista relación con el piano, instrumento predilecto a través del cual compone estas doce piezas dispuestas en cuatro cuadernos, en las que tan solo dos de ellas, *Evocación* y *Lavapiés*, no están relacionadas de manera directa con Andalucía. Las restantes diez piezas, *El Puerto*, *El Corpus en Sevilla*, *Rondeña*, *Almería*, *Triana*, *El Albaicín*, *El Polo*, *Málaga*, *Jerez* y *Eritaña*, nos acercan a diferentes puntos de la geografía andaluza a través de una perspectiva en la que se combinan los recuerdos del compositor con imágenes idealizadas de Andalucía. A pesar de que, según el crítico musical Enrique Franco, existe un mayor material folclórico en obras posteriores como *Cuatro Piezas Españolas* de Manuel de Falla, a través de esta obra, Albéniz es capaz de transmitir los sonidos propios de la música popular andaluza con gran acierto<sup>109</sup>.

El primer cuaderno, estrenado en la sala *Pleyel* de la capital francesa el 9 de mayo de 1906, está compuesto por las piezas *Evocación*, *El Puerto* y *El Corpus en Sevilla*. La primera de sus piezas, *Evocación*, consta de cuatro partes que recuerdan al oyente a la forma de sonata. La melodía presenta un marcado carácter popular que evoca una atmósfera de nostalgia, en la que encontramos referencias al fandanguillo y a las coplas de la jota navarra. Unos recursos a través de los cuales el artista pretende representar a la totalidad del territorio peninsular combinando un tema principal del sur con un secundario con características del norte<sup>110</sup>. La segunda pieza de este cuaderno, *El Puerto*, se trata de la composición más corta la colección. Una pieza que contrarresta con la anterior puesto que en ella se desprende una atmósfera optimista que nos transmite el bullicio propio del puerto de mar de esta localidad gaditana. En pieza consta de una introducción, que sirve como fórmula de acompañamiento del resto de las partes de la composición, y dos temas en los que nos encontramos con referencias al estilo del zapateado, un género flamenco. La última pieza de este cuaderno, *El*

---

<sup>108</sup> Cf. DÍAZ LARA, Gumersindo, *Isaac Albéniz (1860- 1909). Suite Iberia: Evocación, El Puerto y Triana* (En línea). Disponible en [http://www.gumersindodiaz.es/notas\\_audiciones/Albeniz\\_SuiteIBERIA.pdf](http://www.gumersindodiaz.es/notas_audiciones/Albeniz_SuiteIBERIA.pdf). Consultado el 23 de enero de 2017.

<sup>109</sup> Cf. GONZÁLEZ, Guillermo, *Iberia: En torno a la edición de la Suite Iberia* (En línea). Disponible en <http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/obra/iberia.htm>. Consultado el 23 de enero de 2017.

<sup>110</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*, op. cit., 253.

*Corpus en Sevilla*, nos transmite, como su propio nombre indica, al paso de la procesión del Corpus Christi por la capital andaluza. Un ambiente en el que el artista evoca las marchas procesionales y el bullicioso ambiente de las calles al paso de la Virgen. El tema está inspirado en el estribillo de la popular copla castellana *La Tarara*. Se trata de la pieza más larga y compleja del primer cuaderno, puesto que presente importantes dificultades técnicas en su ejecución. Está compuesta por tres partes, la primera de ellas se trata de una representación pianística del redoble de tambores propio de las marchas procesionales, el segundo tema es una saeta y, por último, concluye la pieza con un tema en *pianísimo*<sup>111</sup>.

El segundo cuaderno, estrenado en San Juan de Luz el 11 de septiembre de 1907, consta de las piezas *Rondeña*, *Almería* y *Triana*, tres composiciones en las que la música popular andaluza obtiene un papel protagonista. *Rondeña*, la primera de las piezas de este cuaderno, alterna ritmos 6/8 y 3/4, propios de la petenera<sup>112</sup>. Su nombre procede de las rondeñas, un género flamenco que recibe su nombre de la ciudad de Ronda. Esta composición destaca por su sección central en la que el autor nos presenta una copla que se basa en la técnica de la “iteración”<sup>113</sup>, bastante común en el *cante jondo*. *Almería*, la segunda pieza de este cuaderno, presenta la forma de sonata. Como en la pieza anterior, Albéniz evoca el compás propio de las seguriyas. Se trata de una pieza llena de contrastes en los que destaca la alternancia de tonos melancólicos y alegres. La última pieza de este cuaderno, *Triana*, es una de las composiciones más conocidas de Albéniz. En esta ocasión, el compositor toma el nombre de esta pieza del popular barrio de Sevilla, famoso por ser considerado cuna del flamenco. Albéniz utiliza la seguriya para evocar un ambiente de juerga flamenca, en el que combina ritmos de las sevillanas y el rasgueo propio de las guitarras con interjecciones percusivas que evocan los sonidos de las castañuelas o el taconeo<sup>114</sup>.

El tercer cuaderno, estrenado en la casa de la princesa de Polignac el 2 de enero de 1908, está compuesta por las piezas *Albaicín*, *El polo* y *Lavapiés*. *Albaicín* toma su nombre del popular barrio granadino del que Albéniz guardaba felices recuerdos de su infancia. Esta pieza, destaca por su original juego rítmico y su inconfundible referencia al flamenco. El tema principal de la composición se caracteriza por la combinación de ritmos vivos, en los que destacan las referencias con las bulerías y el rasgueo propio de las guitarras, con otros más pausados y misteriosos que simulan un melancólico

---

<sup>111</sup> Cf. Ibid, 255- 257.

<sup>112</sup> La petenera se trata de un tipo de palo flamenco de tono grave y gran intensidad dramática que consta de una estrofa de cuatro versos octosílabos. Este tipo de cante flamenco presenta letras melancólicas y tristes que son interpretadas con gran sentimiento. Este palo del flamenco tiene su origen en una cantaora apodada como La Petenera, que vivió en la localidad gaditana de Paterna de Rivera a finales del siglo XVIII.

<sup>113</sup> Repetición de una nota.

<sup>114</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*, op. cit., 260- 263.

cante *jondo*. El tema secundario posee una mayor libertad y toma importantes referencias de la copla<sup>115</sup>. *Albaicín*, considerada por multitud de autores como la gran obra maestra de esta suite, se transforma en el lienzo en el que Albéniz expresa con pasión y melancolía su amor por la ciudad de Granada. En la segunda pieza de este cuaderno, *El Polo*, el compositor continúa haciendo especial énfasis en el carácter melancólico que se convierte en el hilo conductor de la suite. En *El Polo*, cuyo nombre procede de uno de los tipos de cantes más antiguos<sup>116</sup>, se trata de una obra difícil de encajar en alguna categoría del flamenco por su irregular patrón métrico, el compositor elige de nuevo la forma de sonata para expresar su depresivo estado de ánimo. En la última pieza de este cuaderno, *Lavapiés*, Albéniz representa la bulliciosa vida callejera de este barrio madrileño a través de la combinación de sonidos fortuitos y “elementos de desorden melódico”<sup>117</sup>.

El último de sus cuatro cuadernos, estrenado el 9 de febrero de 1909, se compone de *Málaga, Jerez y Eritaña*, tres piezas dedicadas nuevamente a Andalucía. En *Málaga*, la pieza más corta de la colección, nos encontramos ante una composición de extraordinario virtuosismo técnico en la que Albéniz retoma la forma de sonata. *Jerez* presenta un alto nivel de complejidad, así como también una gran originalidad, debido a que se trata de la primera pieza que Albéniz compone sin bemoles ni sostenidos, algo inusual en la música del compositor. Por último, el último tema de la colección se trata de *Eritaña*, una pieza cuyo nombre procede de la Venta Eriñata, una bastante popular entre *cantaos* y guitarrista, situada a las afueras de Sevilla. De nuevo en forma de sonata, el artista elabora una pieza en la que destacan los animosos ritmos de las sevillanas, creando una atmósfera alegre y colorista, una exaltación sonora que evoca una *juega flamenca*. El compositor Claude Debussy, gran admirador de la colección, diría de esta pieza que “nunca la música ha alcanzado expresiones tan diversas”<sup>118</sup>. Unas expresiones creadas por el Albéniz más maduro, virtuoso y nacionalista.

El fallecimiento del compositor llega el mismo año en el que finaliza la composición de la que fue su gran obra maestra. Con su marcha, Albéniz deja un legado musical de valor incalculable para aquellos que siguieron los pasos del que se convirtió en el compositor español más valorado en Europa y, sin ninguna duda, en el modelo a seguir de los compositores estudiados en la presente investigación.

---

<sup>115</sup> Cf. Ibid., 264.

<sup>116</sup> Existen dos clases de polo. El primero se trata de un tipo de música compuesta durante los primeros años del siglo XIX. Por otro lado, existe un segundo polo denominado “polo flamenco” en el que Manuel de Falla se inspira para la composición de su obra *Siete canciones populares españolas*.

<sup>117</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: Retrato de un romántico*, op. cit., 269.

<sup>118</sup> Cf. Ibid., 275.

### 2.3.2. Enrique Granados

Continuando el camino marcado por Isaac Albéniz, el primero de los autores que adquirió una importante difusión internacional, Enrique Granados<sup>119</sup> (Lleida, 27 de julio de 1867) logró convertirse en uno de los máximos exponentes del nacionalismo musical español, siendo autor de algunas de las composiciones más brillantes del panorama nacional. A pesar de que muchos estudiosos han relegado a Granados a un segundo plano en la historia de la música, su originalidad y talento como pianista, instrumento en el que destacó de manera excepcional, dieron como resultado la creación de composiciones de alto nivel que han contribuido a la construcción de un estilo musical propio caracterizado por melodías elegantes e intimistas<sup>120</sup>. Es tal el carácter melancólico y poético que envuelve a sus creaciones que aquellos expertos en historia de la música que se han acercado a conocer en profundidad la obra de Granados, entre los que destaca el musicólogo norteamericano Walter Aaron Clark, han apodado a este compositor con el pseudónimo de “poeta del piano”.

Por su carácter intimista y la atmósfera melancólica que envuelve sus composiciones, la producción musical de Granados se convierte en una especie de confesión personal acerca de su visión del período en el que vivió, a través de una música en la que encontramos constantes referencias e influencias del estilo de compositores de la talla de Schumann, Chopin, Wagner o Grieg, considerados los mayores representantes del Romanticismo y cuyas obras triunfaban en la Europa del siglo XIX. En relación con su personal y característico modo de entender e interpretar la música, el compositor sevillano Joaquín Turina dedicó a Granados unas palabras, al igual que lo haría años antes con Isaac Albéniz, quien también influyó notablemente en la música del compositor catalán.

«Granados comprendió que había llegado su hora y se lanzó por aquel camino, pero adaptándolo a su temperamento de soñador para lo cual se colocó en los comienzos del siglo XIX<sup>121</sup>.»

En la producción de este compositor catalán a lo largo de su carrera, truncada por un prematuro final, es posible observar dos tendencias bien diferenciadas. Por un lado, encontramos las creaciones escritas en lengua catalana de Granados, una música bastante habitual en el compositor desde sus inicios como músico y de notable relevancia en el contexto sociocultural de la Cataluña de finales de siglo. Entre sus principales obras de inspiración catalana destacan sus óperas de inspiración

---

<sup>119</sup> Apéndice de imágenes I: Compositores. Lámina III.

<sup>120</sup> Cf. PASCUAL, Josep, *Guía universal*, op. cit., 156.

<sup>121</sup> TURINA, Joaquín, “Sobre Granados”, *Revista musical hispano-americana*, 3, (30 de abril de 1916), en CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta del piano*. Barcelona, Editorial de música Boileau, 2016, 213.

modernista *Follet* (1903) y *Gaziel* (1906)<sup>122</sup>, así como también tres célebres canciones compuestas siguiendo esta corriente artística *La boyra* (1900), *Cansó d'amor* (1902) y *Elegía Eterna* (1912), las cuales, por su importante difusión en la época, otorgaron al compositor catalán un notable prestigio en el contexto de la *Reinaxença*<sup>123</sup> de la música catalana<sup>124</sup>. Una prueba de que, al margen de su producción nacionalista española que analizaremos posteriormente, Granados reclamó su herencia cultural catalana como propia logrando de este modo combinar esta tendencia, como si de tres esferas se tratasen, con la española y la europea<sup>125</sup>.

Al margen de esta producción musical de inspiración catalana, Granados destacó internacionalmente por sus composiciones nacionalistas, las cuales continuaban con las enseñanzas propuestas y difundidas por los impulsores de esta corriente musical española, Francisco Barbieri y, especialmente, Felipe Pedrell, quien se convirtió en un mentor de inestimable relevancia en la carrera de este compositor, de quien destacó su «alma genial y poética<sup>126</sup>». A pesar de que Granados no se trata del compositor con una mayor actividad musical en el plano del nacionalismo español, las enseñanzas del maestro Pedrell, con el que mantuvo una estrecha amistad a lo largo de toda su vida, resulta imprescindible en composiciones como sus óperas de mayor éxito, *María del Carmen* (1898) y *Goyescas* (1915) o sus populares *Doce danzas españolas* (1886-1900). Creaciones en las que es posible observar el interés del compositor por abrazar la tradición cultural española, insertando en estas obras melodías propias del folclore. Al igual que sucede en muchas de las creaciones de Albéniz, en la obra de Granados es posible observar su interés por llevar a escena los aspectos más pintorescos del paisaje o las costumbres españolas, estilo por el que se convirtió en una de las más importantes figuras de su generación. En el presente estudio nos centraremos en el análisis de dos de sus más célebres obras antes citadas, *Doce danzas españolas* y *María del Carmen*, en las que es posible hallar importantes referencias procedentes de la música y la cultura popular andaluza.

Nacido en una familia de militares, a pesar de que durante sus primeros años Granados mostró un profundo interés por el mundo del Ejército, pronto abandonó la idea de continuar con la tradición de su padre y su hermano, centrando sus intereses y esfuerzos en el aprendizaje del piano, instrumento

---

<sup>122</sup> Vid. VALLS GORINA, Manuel, *Historia de la música catalana*. Barcelona, Editorial Taber, 1969.

<sup>123</sup> La *Reinaxença* se trató de una corriente cultural catalana de gran influencia durante la segunda mitad del siglo XIX. Como la propia traducción al castellano de su nombre indica, este “Renacimiento” tuvo como principal objetivo el impulso de la cultura en lengua catalana a través de diversas manifestaciones artísticas como la literatura o la música en las que se pretende, de manera similar al Romanticismo, la exaltación patriótica. Se produce paralelamente a otros movimientos culturales nacidos como fines similares como el *Rexurdimento* procedente de Galicia.

<sup>124</sup> Cf. PERANDONES, Miriam, “El compositor catalán Enrique Granados. Análisis de tres canciones de concierto: *La boyra* (1900), *Cansó d'amor* (1902) y *Elegia eterna* (1912), *Recerca Musicològica*, XX- XXI, (2013-2014), 277-279.

<sup>125</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta*, op. cit., 8-9.

<sup>126</sup> PEDRELL, Felipe, “La personalidad artística de Granados”, *Revista musical catalana*, 13, (1916), 173.



mediante el cual inició su fructífera relación con la música. El compositor catalán pasó buena parte de sus primeros años de juventud alejado de los conservatorios, practicando con su instrumento predilecto mientras tocaba para entretener a su familia y leyendo poesía, un género literario que se convirtió en otra de sus mayores pasiones y que, sin duda, tiene su reflejo en la obra musical de este compositor. El primer contacto de Granados con el mundo académico fue de la mano de Joan Baptista Pujol, quien había sido anteriormente un reconocido maestro de muchos de los compositores y, sobre todo, pianistas que formarían parte de la corriente musical nacionalista como Joaquín Malats o Ricardo Viñes<sup>127</sup>. Las enseñanzas propuestas por Pujol, y que este transmitió al joven compositor catalán, estaban directamente vinculadas con la tradición pianística de Franz Liszt, a través de la cual Granados comenzó a mostrar interés por los nuevos estilos musicales producidos en la Europa del siglo XIX<sup>128</sup>.

El prematuro fallecimiento de su padre deja a la familia del compositor en una difícil situación económica que obliga a Granados a tocar el piano en cafés como medio de subsistencia, algo que, si bien le fuerza a abandonar por un período de tiempo su aprendizaje junto a músicos profesionales, sirvió al compositor para adquirir unos conocimientos más prácticos que fomentaron su destreza y agilidad en la ejecución de este instrumento. A pesar de la falta de formación académica del joven Granados, su talento y capacidad como pianista le convirtieron en ganador del concurso de la “Academia para pianistas noveles” del año 1883, donde interpretó la *Sonata* en Sol menor de Schumann. El jurado de este certamen estaba constituido por dos de las más importantes figuras de la música nacionalista española, Isaac Albéniz<sup>129</sup> y Felipe Pedrell, quien se convirtió en el principal mentor de Granados tan solo un año después<sup>130</sup>.

La ansiada oportunidad de desplazarse a París y realizar las pruebas de acceso para entrar a formar parte del *Conservatoire* de la capital francesa le llegó al compositor catalán en el verano de 1887, aunque su deseo se vio truncado por el tifus, una enfermedad que comprometió enormemente la salud del compositor y que obligó a este a abandonar su sueño de acceder a estos estudios. Cuando Granados recuperó el buen estado de salud era demasiado mayor, tenía más de veinte años, para tener acceso a las audiciones del conservatorio. A pesar de su mala fortuna, habiendo tenido que renunciar

---

<sup>127</sup> Vid., Apéndice de imágenes I: Compositores. Lámina IV.

<sup>128</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta*, op. cit., 15.

<sup>129</sup> Isaac Albéniz y Enrique Granados llegaron a mantener una estrecha amistad a lo largo de las vidas de ambos compositores. Una buena relación que quedó demostrada tras la muerte de Albéniz, quien dejó sin concluir la que habría sido su última obra *Azulejos*, una partitura que, años más tarde, finalizó Granados como muestra de respeto y admiración por el que se había convertido en uno de sus principales referentes en la música nacional.

<sup>130</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta*, op. cit., 17.



a sus planes iniciales, el joven músico comenzó a recibir clases privadas de la mano de Bériot<sup>131</sup>, quien influyó de manera notable en la producción musical de este autor<sup>132</sup>. Durante su estancia en París, Granados compartió lecciones con el compositor Ricardo Viñes, discípulo del mismo maestro, con quien mantuvo estrecha amistad que se prolongó durante el transcurso de la vida de ambos<sup>133</sup>.

La primera aparición de Granados en público tuvo lugar en el Teatro Lírico de Barcelona, el veinte de abril de 1890, una actuación que fue recibida con gran entusiasmo por la prensa del período, que destacó el dominio técnico del intérprete y elogió sus virtudes como pianista. El programa de su debut estuvo compuesto por diversas obras de autores como Chopin, Mendelssohn, Bizet o Albéniz, así como también estuvieron presentes algunas de sus primeras *Doce danzas españolas*, una colección de piezas para piano que se convirtió en la primera gran obra del compositor y le otorgó excelentes críticas en los diversos conciertos que formaron parte de su gira por la ciudad de Barcelona durante el año 1892.

Sus *Doce Danzas españolas* son el reflejo de la influencia de Pedrell en el aprendizaje de Granados. A pesar de que diversos musicólogos han criticado que este compositor no proporcionase una sólida instrucción técnica a sus seguidores, los efectos de sus enseñanzas en su joven discípulo son evidentes en creaciones como esta colección de piezas para piano, en las que encontramos constantes referencias al folclore español. Considerándole como un alumno aventajado, Pedrell, enormemente admirado por Granados, transmitió al compositor su impulso por rescatar el patrimonio musical nacional, utilizando la cultura popular española como la base para sus creaciones<sup>134</sup>. Aunque, como hemos podido conocer en el transcurso de esta investigación, el considerado como padre del nacionalismo musical otorgó una notoria influencia a las tradiciones, mitos y sonidos procedentes de Andalucía, Granados no tomó a la música de inspiración andaluza como principal referencia de su obra de carácter nacionalista, como si lo harían otros importantes compositores de la época, sino que combinó estas influencias con otras más castizas y castellanas. En el caso de esta obra, *Doce danzas españolas*, de la cual se desconocen con certeza las fechas entre las cuales fueron escritas sus doce piezas<sup>135</sup>, estas exhiben un lenguaje propio del joven compositor, caracterizada por una escritura

---

<sup>131</sup> Charles-Wilfrid de Bériot (1833-1914) fue un célebre pianista, compositor y profesor francés, hijo del también compositor y violinista de origen belga Charles Auguste de Bériot.

<sup>132</sup> Cf. CORONAS VALLE, Paula, “Emoción desde los pentagramas de Enrique Granados. En el Primer Centenario de su muerte (1916-2016)”, *eXtoikos*, 18, (2016), 30.

<sup>133</sup> Apéndice Enrique Granados III

<sup>134</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta*, op. cit., 34.

<sup>135</sup> Existen diversas teorías en relación a las fechas de composición de *Danzas españolas*. Aunque algunos autores fechan la composición de estas doce piezas entre los años 1892 y 1900, otros autores como el musicólogo norteamericano Walter Aaron Clark, escoge el año 1888, durante la estancia del compositor en París, el momento en el que el Granados comienza a escribir esta obra mientras que deja no indica un año concreto de finalización.

sencilla, sin grandes ornamentos ni complicaciones, basadas en armonías propias de la música popular que representa a través de las diversas creaciones que forman parte de esta colección. El compositor Grieg, una de las más importantes influencias en la música de Granados, afirmó que las piezas que forman parte de esta obra se tratan de «[...] recreaciones del canto popular<sup>136</sup>». Si bien este conjunto de piezas no presenta las complejidades que presenta la obra que, según buena parte de la crítica, es considerada como su obra magna *Goyescas*, sus danzas constituyen una aportación de gran valor para la música nacionalista española del siglo XIX.

Es posible observar las principales influencias procedentes del folclore andaluz en sus danzas *nº1 (Galante)*, *nº2 (Oriental)*, *nº5 (Andaluza)*, *nº11 (Zambra)* y *nº12 (Arabesca)*. La *Danza española nº1*, también denominada *Galante* o *Minueto*, se trata de una de las nueve piezas de esta colección escrita en compás de 3/4, un ritmo que, como hemos podido observar analizando las principales obras nacionalistas de Albéniz, resulta bastante característico de los sonidos propios de la música popular. Dedicada a la en el futuro se convertiría en su esposa, Amparo Gal, este bolero español<sup>137</sup> presenta ritmos propios de las seguidillas y los fandangos. La pieza nº2, denominada como *Oriental*, se trata de una de las danzas en las que la temática andaluza, y especialmente los sonidos árabes, están más presentes<sup>138</sup>. Esta tradición, caracterizada por la introducción de elementos de carácter exótico en las composiciones, podemos hallarla de manera frecuente en multitud de manifestaciones artísticas durante las últimas décadas del siglo XIX (literatura, pintura, arquitectura, etc.).

La *Danza española nº5*, denominada como *Andaluza*, se trata de la composición perteneciente a esta colección que posee un mayor número de referencias a la música popular procedente del sur de España. A pesar de ser considerada como una de las piezas más conocidas y aclamadas de estas *Doce danzas españolas*, Granados se convirtió en objeto de críticas procedentes de compositores y estudiosos de la música catalana que juzgaron el nacionalismo español presente en creaciones como esta. Acusaciones a las que el compositor respondió mostrando su desacuerdo con la crítica: «¡[...] desprecios y anónimos en que se me acusa de escribir danzas andaluzas! Como si fuera un pecado<sup>139</sup>.» Una de las principales razones de la popularidad de esta obra procede del continuado uso de la guitarra, un instrumento característico de la música popular andaluza. Aunque Granados nunca supo tocar la guitarra ni escribió ninguna partitura dedicada especialmente a este instrumento, en esta

---

<sup>136</sup> Cf. PERANDONES, Miriam, “*Correspondencia epistolar (1892-2016) de Enrique Granados*”. Barcelona, Editorial Boileau, 2016, 44 en CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta*, op. cit., 37.

<sup>137</sup> Surgida a partir del siglo XVIII, el bolero español se trata de una danza ejecutada en compás ternario y tempo *moderato*. La denominación de bolero no debe confundirse con el género musical de origen cubano, que recibe el mismo nombre, cuyo ritmo se desarrolla en compás de 4/4.

<sup>138</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta*, op. cit., 37-38.

<sup>139</sup> *Ibid.*, 40.

composición contó con la colaboración del guitarrista catalán Miquel Llobet<sup>140</sup> para realizar la transcripción. En la melodía de esta danza, caracterizada por un lirismo elegante, es posible identificar la cadencia típica del flamenco<sup>141</sup>.

Para la elaboración de la penúltima danza de esta colección, denominada como *Zambra*, el compositor recurrió de nuevo a los sonidos orientales, propios de la música de tradición morisca, a través de los cuales esta partitura adquiere unas evidentes referencias con la música popular andaluza, algo que sucede de igual modo en la última de las piezas que cierra esta colección, *Arabesca*. En esta *Danza española nº12*, Granados hace muestra de la delicadeza que caracteriza su estilo personal a través de esta partitura escrita en forma de rondó<sup>142</sup>, con la que concluye esta colección de danzas<sup>143</sup>.

La creación de la una ópera nacional, uno de los principales objetivos del nacionalismo musical español de finales del siglo XIX, impulsó a Granados, al igual que a otros muchos célebres compositores de su generación, a elaborar obras de este género a través de las cuales les fuese posible alcanzar prestigio y notoriedad en el mundo de la música escénica. La última década de este siglo fue de esencial importancia en la carrera del compositor catalán, quien comenzó durante estos años a centrar sus esfuerzos en el teatro lírico de la mano del que se convirtió en su primer colaborador literario, Josep Feliu i Codina<sup>144</sup>. El resultado de la colaboración de Granados y Feliu i Codina fue la creación de tres obras, fieles a los cánones de la corriente nacionalista, *Miel de la Alcarria* (1895), un drama regionalista, *Los Ovillejos* (1897), una zarzuela del género chico inspirada por la celebración del 150 aniversario del nacimiento de Francisco de Goya, y *María del Carmen* (1896), su primera gran ópera. Teniendo presente las enseñanzas de su maestro Pedrell, en *María del Carmen*, el compositor logró fusionar tres tendencias: el uso de elementos procedentes del folclore regional, que en el caso de esta ópera encuentra su inspiración en los modos de vida del sur de España, las innovaciones dramáticas wagnerianas y el estilo verista, este último, de fundamental importancia en esta creación, que llegó a ser considerada como la versión española de la célebre *Cavalleria Rusticana*

---

<sup>140</sup> Miquel Llobet (1878-1938) fue un virtuoso guitarrista y compositor catalán, célebre por sus canciones populares, entre las que destacan piezas como *El Noi de la Mare* o *El Testament d'Amelia*, y transcripciones de obras de importantes figuras de la música española como Albéniz y Granados.

<sup>141</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta*, op. cit., 40-41.

<sup>142</sup> Según la definición del compositor barroco François Couperin, el rondó se trata de una forma musical basada en la repetición de un tema principal que aparece de manera constante. Alternándose con diversos temas intermedios a los que denomina *couplets*.

<sup>143</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta*, op. cit., 44.

<sup>144</sup> Feliu i Codina (1845-1897) fue un escritor catalán. Destacó por su labor como libretista de las primeras obras escénicas de Enrique Granados, así como también por sus aportaciones literarias a la *Reinaxença*. Sus obras de teatro están caracterizadas por una feroz crítica social.

de Mascagni<sup>145</sup>.

Por sus evidentes influencias del folclore andaluz, a pesar de esta obra está ambientada en un pequeño pueblo de la provincia de Murcia, la primera ópera de Enrique Granados no estuvo exenta de controversia. Aunque recibió una notable acogida del público que acudía a las pocas representaciones que se realizaron de *María del Carmen*, buena parte de la prensa catalana de ideología separatista acusó al compositor, como ya lo habían hecho anteriormente con *Doce Danzas españolas*, de fomentar la unidad de España bajo la administración castellana, una idea que, por supuesto, era opuesta a la de estos críticos. Al margen de la polémica suscitada por esta obra, a través de la cual Granados apostó por la creación de una ópera nacional, la partitura de *María del Carmen* se convirtió en todo un referente de la escena española. Un éxito que llevó al compositor a ascender en prestigio y popularidad, dejando de ser considerado como una joven promesa<sup>146</sup> de la música española para situarse como una de las más importantes referencias del panorama nacional<sup>147</sup>.

Esta ópera en tres actos narra la lucha de dos hombres, Pencho y Javier, por conquistar el amor de la joven María del Carmen, en una historia en la que está presente la lucha de clases puesto que mientras Pencho procede de un sector humilde de la sociedad, Javier pertenece a una familia adinerada de la élite local. A pesar de sus evidentes similitudes con la ópera verista antes citada, *Cavalleria Rusticana*, esta obra, posee un final feliz, al igual que sucede con *Pepita Jiménez* de Albéniz. La decisión de otorgar a estas obras de carácter dramático una amable conclusión obedece, quizás, a un intento de satisfacer al público español, quienes preferían este tipo de finales a los trágicos desenlaces de las óperas veristas<sup>148</sup>. A pesar de las diversas influencias, alemanas e italianas, que recibe esta partitura, *María del Carmen* supuso para Granados la búsqueda de la originalidad en la construcción de la ópera nacional, a través del uso de elementos típicamente españoles, continuando con los postulados y enseñanzas propuestas por el maestro Pedrell<sup>149</sup>.

El primer acto se centra en el regreso de Pencho, quien había huido a Argelia tras herir a Javier. María del Carmen, quien estaba enamorada de este joven humilde, queda al cargo de la salud de Javier para tratar de que este se recupere y no guarde rencor al otro protagonista cuando este retorne al pueblo. En este primer acto es posible observar múltiples elementos que hacen referencia a la

---

<sup>145</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta*, op. cit., 54.

<sup>146</sup> Cabe destacar que, en el año de estreno de *María del Carmen*, Granados tenía la edad de 31 años.

<sup>147</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta*, op. cit., 53-54.

<sup>148</sup> Cf. Ibid., 47.

<sup>149</sup> Vid. PERANDONES, Miriam, “María del Carmen de Enrique Granados y el ideal pedrelliano de ópera española” en ALONSO GONZÁLEZ, Celsa et al., *Delantera del paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008.

música popular del sur de España tales como los sonidos de influencias orientales o la utilización de cantares propios de la región de Murcia. En este acto inicial, podemos hallar las influencias wagnerianas en el uso del *leitmotiv*. El segundo acto tiene lugar durante la fiesta del pueblo, en la cual cantos tradicionales de la provincia de Murcia, así como también danzas propias de esta región. Durante este acto ambos protagonistas se enfrentan, citándose a un duelo. El desarrollo del segundo acto está caracterizado por el uso de guitarras y mandolinas, instrumento que aportan el matiz folclórico a la escena. Durante el tercer y último acto los protagonistas, Pencho y Javier, acuden al duelo previsto mientras *María del Carmen* espera un fatal desenlace que no llega a suceder debido a la intervención de personajes como el padre de Javier y, sobre todo, el médico local, Don Fulgencio. En la última escena Javier, quien se encontraba enfermo de tuberculosis, perdona a Pencho y María, ayudándoles en su deseo de fugarse juntos. Debido al carácter trágico de las circunstancias, el tercer acto comienza con un preludio que envuelve la escena de una atmósfera lúgubre, que se ve reforzada por el continuado uso de los timbales. La escena final, en la que la obra llega a su mayor punto de tensión dramática, concluye con un final feliz que Granados representa a través de la utilización de un coro, encargado de representar la idea de la justicia y el sentimiento de culpa de Pencho<sup>150</sup>.

Durante los siguientes años que transcurrieron en la carrera del compositor este se alejó, progresivamente, del uso del folclore andaluz en sus obras, que fue sustituido por un profundo interés por la cultura popular castellana, animado por la admiración que Granados sintió siempre por la obra del pintor Francisco de Goya, cuyas pinturas tienen como tema central la atmósfera castiza del Madrid de los siglos XVIII y principios del XIX. La pasión por la pintura del compositor, quien realizaba sus propios dibujos mediante los que ilustraba sus ideas en relación a estas creaciones de marcado carácter castellano, hizo que el compositor se sintiese enormemente identificado con la visión de sociedad madrileña reflejada en los cuadros del pintor aragonés. En su ópera de mayor éxito, *Goyescas* (1915), compuesta a partir de la suite para piano que recibe el mismo nombre estrenada en 1911, encontramos al Granados más sofisticado, romántico y, sobre todo, nacionalista. Aunque diversos críticos musicales han comparado, por su relevancia en el legado musical del nacionalismo español, a dos de las creaciones más excepcionales del repertorio pianístico, *Iberia* de Isaac Albéniz y *Goyescas*, el primero de estos compositores muestra en su obra más célebre una profunda pasión por el flamenco y cultura popular andaluza, algo que, sin embargo, no podemos encontrar en la suite para piano, y posterior ópera, de Granados<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> Cf. CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta*, op. cit, 47-50.

<sup>151</sup> Cf. Ibid., 150-152.

«[*Iberia*] está influencia por los compositores franceses, *Goyescas* por el último romanticismo; sus invenciones melódicas, sus opulentas armonías, su rica textura, su fervor posromántico tienen más en común con los músicos anteriores a él que con los posteriores<sup>152</sup>.»

A lo largo de su carrera Granados destacó también como compositor perteneciente al modernismo catalán, como hemos citado con anterioridad, así como también por sus obras para piano de estilo centroeuropeo. Su éxito a la hora de cultivar géneros y estilos tan diversos, con grandes resultados, es la prueba más evidente del talento y virtuosismo de Granados como pianista y compositor, quien llegó a convertirse en una de las principales figuras del Romanticismo tardío. Unas capacidades que habría continuado madurando y perfeccionando de no ser por su trágico fallecimiento a bordo del vapor *Sussex* el 24 de marzo de 1916<sup>153</sup>. Los esfuerzos de Enrique Granados por lograr la unificación del panorama cultural, en la que el compositor creía firmemente, no fueron en vano y, en la actualidad, constituyen un legado de gran valor para la música española.

### 2.3.3. Manuel de Falla

Nacido en la ciudad de Cádiz, Manuel de Falla (1876-1946), es considerado como la figura más destacada de la música española del siglo XX y uno de los más importantes compositores de la historia de la música nacional. Su obra, en la que confluyen multitud de influencias se convierte en el reflejo de la sensibilidad y el alma andaluza del compositor, quien se convirtió en un referente entre múltiples artistas de generaciones posteriores.

El análisis de la producción musical de la obra de Falla nos lleva a distinguir tres etapas. Unos primeros años en los que el joven compositor gaditano, notablemente influido por las enseñanzas de quien fuera su maestro y mentor, Felipe Pedrell, padre teórico del nacionalismo musical español de finales del siglo XIX, centra sus esfuerzos en la creación de obras musicales de notables influencias del flamenco y, sobre todo, el cante *jondo*, durante los cuales llevó a cabo la creación de sus primeras partituras andaluzas. Una segunda etapa en la actividad creativa del compositor durante la cual, tras su estancia en París, es posible observar la evidente influencia del impresionismo practicado por prestigiosos artistas europeos como Debussy, quien se convierte en uno de sus máximos referentes. Por último, ya en la madurez del artista, el gaditano, sin perder su interés por la cultura popular, su

---

<sup>152</sup> RIVA, Douglas, “Granados” en CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta*, op. cit, 151.

<sup>153</sup> Vid. CLARK, Walter Aaron, “The death of Enrique Granados: context and controversy”, *Anuario musical*, 65, (enero-diciembre de 2010), 133-144.



evolución como compositor lleva a Manuel de Falla a volver la mirada al Siglo de Oro español, un período en el que se inspira para la creación de piezas como *El retablo del maese Pedro* (1923), una obra musical para títeres basada en un capítulo de la novela de Miguel de Cervantes, *El Quijote*, así como su afamado *Concierto para clave y cinco instrumentos*, estrenado en 1926. Si bien Falla recurrió al flamenco, género del que era gran conocedor, en buena parte de su producción artística, el compositor gaditano nunca lo hizo de manera explícita o literal como si lo harían otros afamados músicos nacionalistas como Isaac Albéniz o Joaquín Turina. Sus obras de inspiración andaluza se basan en el conocimiento profundo y la estilización los elementos propios del flamenco y, en general, del folclore procedente de la música popular del sur de España.

Durante sus años de juventud, como hemos anticipado con anterioridad, durante este primer período, el joven Manuel<sup>154</sup>, nacido en el seno de la familia Falla Matheu, trajo consigo la vocación musical del compositor. Alejandro Otero, profesor de piano, y Enrique Broca, con quien tomó sus primeras lecciones de armonía y contrapunto, fueron los maestros junto a los cuales el artista se introdujo en el mundo de la música. Un temprano gusto por esta disciplina que el propio compositor recordó años más tarde a través de las siguientes palabras:

«Desde muy niño improvisaba música, pero hasta los nueve años no comencé seriamente. Mis estudios no comenzaron hasta los dieciséis años, edad en que se reveló mi vocación de modo terminante: mis primeros ensayos fueron de música de cámara (para trío, cuarteto, quinteto, etc.) hechos cuando no había terminado mis estudios, pero considero mi primera obra *La vida breve*, compuesta entre 1904-1905<sup>155</sup>.»

Estos primeros años en Cádiz, localidad en la que nunca volvió a residir, despertaron en el compositor diversas inquietudes e intereses quien desde su adolescencia sintió una fuerte vocación por la literatura y el periodismo, llegando a fundar la revista *El Cascabel*. A pesar de que, durante sus años de madurez personal y profesional, Falla mostró una mayor atracción y cercanía por Granada, las influencias procedentes de los años de juventud que pasó en su ciudad natal están presentes en toda la producción musical del artista<sup>156</sup>. Un catálogo de obras, de evidente inspiración andaluza, entre las que se encuentran algunas de las composiciones más representativas del nacionalismo musical español de finales de siglo. Un movimiento que, como hemos analizado durante el transcurso del presente trabajo, encabezó el que fuese uno de los más importantes maestros del gaditano, Felipe

---

<sup>154</sup> Vid., Apéndice de imágenes I: compositores. Lámina V.

<sup>155</sup> SOPENA, Federico, *Vida y obra de Falla*. Madrid, Turner, 1988.

<sup>156</sup> Vid. LEÓN RAVINA, Gema, *Manuel de Falla y Cádiz*. Cádiz, Mayi, 2009.

Pedrell, quien apostó por una exaltación de los elementos propios del folclore andaluz en pos de lograr la legitimación de las renovadas señas de identidad españolas edificadas durante las últimas décadas del siglo XIX.

Previamente a su traslado definitivo a la capital, desde 1896, el compositor comenzó a realizar viajes a Madrid, una ciudad que le permitió conocer a grandes profesores y músicos de la época, con los que llegó a entablar una estrecha relación de amistad. Durante estos años el gaditano recibió clases de José Tragó<sup>157</sup>, un importante compositor y profesor que fue también docente de otros de los máximos exponentes del nacionalismo musical español como el catalán, Isaac Albéniz, el primero de los autores analizados en la presente investigación y uno de los compositores que poseen un mayor número de obras de inspiración andaluza. Un artista que abrió la senda hacia la estancia en París a los compositores más jóvenes que llegaron tras él, así como inició este camino en favor de la legitimación internacional de la imagen de España a través de la cultura y, más especialmente, de la música.

Tan solo un año después, en 1897, el joven Manuel compuso su pieza titulada *Melodía*, una partitura compuesta para violonchelo y piano, la cual dedicó a Salvador Viniegra, pintor historicista y mecenas de importantes artistas españoles como el músico Juan Ruiz Casaux o el propio Falla, quien participaba con asiduidad en las sesiones de música de cámara que Viniegra realizaba en su propia casa. En esta misma fecha, el compositor gaditano abandonó definitivamente su ciudad natal para trasladarse a Madrid, una gran ciudad que favoreció el despegue de la carrera artística de este autor, ofreciéndole multitud de nuevas posibilidades. Una de las primeras grandes oportunidades que le brindó la capital española fue la finalización, con grandes calificaciones, de sus estudios en el Conservatorio de esta ciudad y en la Escuela Nacional de Música y Declamación. Dos lugares en los que el joven artista perfeccionó sus conocimientos musicales y su técnica al piano, instrumento predilecto de este autor. Su talento como compositor quedó demostrado desde sus primeros estrenos, los cuales tuvieron lugar en el año 1900, fecha en la que interpretó por primera vez, en el Ateneo de Madrid, su obra titulada *Tres piezas de juventud*. Una *suite* compuesta por tres movimientos, *Nocturno*, *Vals capricho* y *Serenata andaluza*<sup>158</sup>. Esta última, una partitura a través de la cual observamos el temprano interés de Falla por la representación de motivos andaluces y, en concreto, del paisaje característico de Cádiz, ciudad a la que evoca en esta creación. Un interés por la

---

<sup>157</sup> El compositor José Tragó y Arana (1857-1934) fue un destacado concertista y catedrático de piano del conservatorio de Madrid, además de uno de los principales impulsores de la renovación de la enseñanza musical en los conservatorios de esta localidad junto a Jesús de Monasterio, Víctor Mirecki y Felipe Pedrell. A lo largo de su carrera mantuvo una estrecha relación profesional junto al compositor Isaac Albéniz, con el que coincidió durante sus estudios en el Conservatorio de París. Entre sus discípulos destacan los compositores Manuel de Falla, Enrique Granados, José Muñoz Molleda y Joaquín Turina, entre otros muchos célebres artistas.

<sup>158</sup> Cf. OROZCO DÍAZ, Manuel, *Falla*. Barcelona, Salvat, 1988, 34.



representación de la cultura popular de esta región que, como analizaremos en este apartado, evoluciona situándose en la base de sus más célebres composiciones.

Durante sus años en la capital, los cuales, como estudiaremos seguidamente, fueron bastante prósperos en la carrera del gaditano, el compositor se vio obligado a colaborar económicamente con su familia, la cual no pasaba por momentos de gran esplendor. Una aportación a los ingresos familiares para la cual el artista comenzó a impartir clases de piano y a escribir zarzuelas, género que, como hemos podido analizar en la presente investigación, obtenía los mayores éxitos en la España de las últimas décadas del siglo XIX. Algunas de estas composiciones, consideradas en la actualidad como “menores” en el catálogo de piezas de este autor, son *Los amores de la Inés* (1902), estrenada en el Teatro Cómico de Madrid en 1905, o *Limosna de amor* (1901), en la cual incorpora elementos propios del folclore procedente de Asturias. Sin duda, una de las principales oportunidades que la capital española otorgó a Falla fue su entrada en contacto con el principal teórico del nacionalismo musical en este país, Felipe Pedrell, quien se convirtió en uno de los principales mentores del compositor, influyendo notablemente en su producción artística y despertando su interés por el flamenco y, especialmente, el *cante jondo*. Un estilo vocal propio de esta música que se convirtió en un valioso referente entre los máximos exponentes del nacionalismo español. Pedrell, cuyas influencias estuvieron presentes en la obra del gaditano durante todo el transcurso de su carrera, inició a Falla en la instrumentación y la orquestación, le mostró nuevos caminos en el mundo de la música europea, profundizando especialmente en la música rusa creada por el denominado “Grupo de los Cinco”<sup>159</sup> y, sobre todo, motivó al compositor a crear música de características nacionalistas buscando a través del folclore andaluz la esencia de “lo español”.

Tal y como nos hemos referido con anterioridad, durante los diez años que Falla pasó en Madrid no dejó de continuar entablando relaciones con importantes artistas de su generación, entre otros, compositores como Joaquín Turina, con el cual mantuvo una amistad hasta el final de su vida, o Amadeo Vives, con quien colaboró en zarzuelas como *Prisionero de guerra*, *El cornetín de órdenes* y *La cruz de Malta*, tres obras de este género de las que, en la actualidad, tan solo se han conservado pequeños fragmentos<sup>160</sup>. Sus años de estancia en la capital española culminaron con la creación de una de sus más célebres óperas, *La vida breve* (1904). Una partitura que nace del interés de Falla por presentarse a un concurso, convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San

---

<sup>159</sup> Cf. NOMMICK, Yvan, “El influjo de Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, *Recerca Musicològica*, XIV-XV, (2004-2005), 291.

<sup>160</sup> Cf. *Manuel de Falla. Madrid (1897-1907)* (En línea). Disponible en: <http://www.manuelfalla.com/es/madrid-1897-1907> (Consultado el 20 de junio de 2017).

Fernando, que tenía como objetivo premiar a una ópera española escrita en un solo acto. Un proyecto que entusiasmó al compositor, quien indicó la creación de esta importante obra para la que contó con la colaboración de Carlos Fernández Shaw, un popular dramaturgo y libretista. Esta pieza, por la que obtuvo el premio de la Academia el 13 de noviembre de 1905, se trata de una pieza muy valiosa para el análisis de los intereses e inquietudes musicales del artista durante este período. A pesar de que el estreno de esta obra no llegó a estrenarse hasta varios años más tarde de su composición, el 1 de abril de 1913, *La vida breve*, se trató de la primera ópera compuesta por Falla, una obra juvenil a través de la cual es posible encontrar influencias del impresionismo y romanticismo tardío, sobre todo inspirado por la figura de uno de los máximos exponentes de la música noruega, Edvard Grieg, quien se convirtió en un referente clave. Una composición en la que Falla, quien aún no conocía la ciudad de Granada donde se instaló años más tarde, ambienta su obra en esta localidad icónica para los románticos, quienes destacan el exotismo que alberga su ciudad palatina, la *Alhambra*, la cual se llegó a ser capital del Reino Nazarí en el pasado. El interés de Falla por Granada, ciudad que seduce y alimenta su espíritu romántico y nacionalista, lo encontramos desde las primeras etapas del artista. Un vínculo que se estrecharía a raíz de su traslado a esta ciudad de la Andalucía oriental a mediados de septiembre de 1920. Como podemos observar, de nuevo esta localidad del sur de España vuelve a situarse en el punto de mira de uno de los máximos exponentes de la música nacionalista española, el cual, como otros muchos artistas contemporáneos a él, encontró en el singular paisaje de esta ciudad la inspiración necesaria para crear algunas de sus grandes composiciones. Un paisaje granadino que años atrás había seducido a los principales literatos románticos, quienes realizaron sus grandes viajes por España atraídos por esta localidad caracterizada por un exótico pasado andalusí.

Una obra en la que encontramos una evidente influencia del estilo verista, procedente de Italia, que logró un importante éxito en la ópera italiana de finales del siglo XX a través de autores como Mascagni o Leoncavallo, principalmente. A través de la dramática y apasionada relación amorosa que el compositor traslada a la escena de los teatros una tormentosa historia en dos actos, ambientada en la Granada de los primeros años del XX, podemos observar el interés de Falla por incorporar nuevos elementos creativos a su música, otorgando un papel protagonista a las danzas y los coros, así como una evidente intención por llevar a cabo el desarrollo de una ópera de características nacionalistas e influencias de la cultura popular andaluza. Un tipo de creación que, como hemos podido analizar durante el transcurso de este trabajo, impulsaron reconocidos compositores como Tomás Bretón o Felipe Pedrell, prestigiosas y admiradas figuras de la música española del siglo XIX.

El traslado de Falla a la capital francesa, el cual se produjo en el año 1907, estuvo motivado por la recomendación de diversos artistas con los que este autor mantuvo relación durante su estancia

en Madrid, quienes alimentaron el entusiasmo del gaditano por conocer nuevos compositores y estilos musicales. Los mayores impulsores de su marcha a París fueron Joaquín Turina, el violonchelista Víctor Mirecki Larramat (1847-1921) y, especialmente, su maestro Felipe Pedrell, quien, como podemos leer a través de la correspondencia que mantuvieron el alumno y su mentor, le invita a experimentar lo que significaba continuar formándose musicalmente en esta icónica ciudad<sup>161</sup>, a la que el novelista francés Marcel Proust definiese como “Paraíso de los placeres”. Una gran capital europea considerada como el centro neurálgico de las artes durante estos años.

«En la primera, un poco triste, medié yo, aconsejando al buen Falla (andaluz de origen, joven, de 30 años, que tiene ángel, es sumamente discreto, trabajador, estudioso como pocos, y, por variar, es un pedazo de pan) que abandonase Madrid, donde lo poco que daba el arte se lo comían los que arrimaban el ascua a la nómina o a lo que producía bastante saneado, el trimestre, y porque Falla no se sentía con valor para vender al diablo del trimestre su alma de buen músico, ni que sus méritos de notabilísimo pianista le alcanzaran el momio de una clase de piano en el Conservatorio, tomó, resignadamente, el camino de París, y allá sentó sus reales, luchando vigorosamente<sup>162</sup>.»

Tras su marcha a París, Falla tuvo la oportunidad de encontrarse con los grandes artistas europeos del momento, quienes habían sido sus principales influencias y modelos artísticos a seguir, entre los que destacaban compositores como el español antes citado, Isaac Albéniz, Maurice Ravel, Paul Dukas, Claude Debussy o los pintores Pablo Picasso e Ignacio Zuloaga. Unos creadores que influyeron de modo sustancial en la sensibilidad artística del gaditano, así como en sus composiciones posteriores. Unas influencias que no le hicieron olvidar su estrecho vínculo con el flamenco y, en general, la música popular andaluza que autores como Debussy admiraban enormemente. Un gusto por todo lo relacionado con el folclore andaluz que llevó a Debussy a aconsejar al propio Manuel de Falla, como lo había hecho también algunos años antes Felipe Pedrell, que buscase la inspiración necesaria para sus composiciones en los sonidos propios de esta música del sur de España. La unión entre las aportaciones creativas que recibió de multitud de estos compositores unidos al talento innato de Falla y su relación, desde niño, con el folclore andaluz no tardaron en dar sus frutos, unas composiciones a través de las cuales diversos estilos se dan la mano.

Tan solo un año más tarde de su llegada a París, por mediación de una de las principales figuras con mayor proyección internacional de la música española durante este período, Isaac

---

<sup>161</sup> Cf. Ibid.

<sup>162</sup> NOMMICK, Yvan, “El influjo de Pedrell”, op. cit., 292.

Albéniz, Falla consiguió obtener una importante beca otorgada por la Corona española, la cual le permitió continuar residiendo en París y finalizar un proyecto que inició en 1906, tan solo un año antes de su marcha de Madrid, una de las obras cumbres del compositor, *Cuatro piezas españolas*. Una partitura a través de la cual el gaditano describe musicalmente los paisajes de cuatro regiones españolas, mediante una creación en la que podemos encontrar evidentes influencias de la música popular de los lugares en los que este autor se inspira para las cuatro piezas que componen esta creación: *Aragonesa*, *Cubana*, *Montañesa* y *Andaluza*. Especialmente, en la última de las piezas de esta composición, *Andaluza*, tal y como el título nos adelanta, encontramos una evidente influencia del folclore de esta región. El análisis de esta última composición de su *suite*, nos muestra una obra de ritmos constantes, caracterizada por elementos propios de la música española como los tresillos, la presencia de intervalos disonantes o el ritmo de las danzas propias del folclore andaluz. Una obra dedicada a su ya amigo Isaac Albéniz que, en 1909, fue interpretada en su estreno por el músico español Ricardo Viñes, en la Sociedad Nacional de Música de París, y publicada por el editor Jacques Durand gracias a la ayuda y recomendación de grandes compositores contemporáneos a Falla como Dukas, Ravel, o el anteriormente citado, Debussy. Este mismo año, el gaditano comienza la composición de una de las creaciones con mayor proyección internacional de su producción musical, *Noche en los jardines de España*, la cual no fue estrenada hasta su regreso a Madrid, casi una década más tarde. Una partitura en la que, de nuevo, las influencias andaluzas -representadas a través de ritmos intensos y evocaciones sonoras- obtienen un papel protagonista. De igual modo, durante estos primeros años en la capital francesa, Manuel de Falla retoma su primera ópera, *La vida breve*, cuya orquestación revisa con el objetivo de lograr el ansiado estreno de esta partitura en territorio francés, un proyecto para el que el compositor contó con la colaboración de Paul Millet, quien tradujo a la lengua francesa el libreto de esta obra.

Al año siguiente, en 1910, el compositor estrenó en la Sociedad Nacional Independiente sus *Tres melodías*, acompañadas por la voz de la soprano Ada Adiny-Milliet. Una partitura, inspiradas en los poemas del literato Théophile Gautier, compuesta por tres piezas: *Les Colombes*, *Chinoiserie* y *Seguidille*, que se convierte en un elogio del compositor a la Francia de la efervescencia artística en la cual se encontraba residiendo<sup>163</sup>.

Al fin, el 1 de abril de 1913, Manuel de Falla estrenó en el Casino Municipal de Niza su ópera *La vida breve*, obteniendo un clamoroso éxito entre la crítica y los espectadores que asistieron a la

---

<sup>163</sup> Cf. *Manuel de Falla. París (1907-1914)* (En línea). Disponible en: <http://www.manueldefalla.com/es/paris-1907-1914>. (Consultado el 21 de junio de 2017).

representación de esta obra. Entre las críticas más destacadas encontramos la publicada en el diario *Le Temps*, firmada por Pierre Lalo, hermano del célebre compositor Édouard Lalo, quien mostró su gusto por esta obra a través de las siguientes palabras:

«La partitura posee preciosas y encantadoras cualidades; es una de las cosas más agradables que la ópera nos hizo oír en muchos años a esta parte<sup>164</sup>.»

Los grandes éxitos de compositores españoles como Albéniz, Granados o el propio Falla, cuyas creaciones causaban sensación entre el público francés que valoró enormemente la fusión entre las influencias impresionistas y el uso del folclore andaluz, que aportaba un característico matiz exótico a las obras de los músicos anteriormente citados. Una producción que se convirtió en el máximo representante de la música andaluza más allá de las fronteras españolas y un esencial instrumento para la construcción de la renovada identidad nacional, impulsada por la segunda etapa del movimiento nacionalista de este país, cuyos orígenes encontramos en la grave crisis de 1898. París, seducida por este orientalismo español que es parte fundamental de la música nacionalista de este período, acogió una gran cantidad de multitudinarias representaciones de las obras de estos artistas. Autores que hallaban en la Francia de las primeras décadas del joven siglo XX, el lugar idóneo para continuar desarrollando su formación y un escaparate esencial frente al resto de Europa para consolidarse como artistas de proyección internacional. Una atmósfera que animó a creadores como el gaditano a continuar evolucionando musicalmente a través de nuevas composiciones entre las que destaca otra de sus más célebres obras, *Siete canciones populares españolas*. Un proyecto que Falla se vio obligado a interrumpir debido a su precipitado regreso a España a raíz del estallido de la I Guerra Mundial, volviendo a establecerse en Madrid, una ciudad a la que regresó como un consolidado compositor.

Una vez de vuelta a la capital española, el artista estrenó, por primera vez en su país de origen, *La vida breve*, la cual fue representada el 14 de noviembre de 1914 en el madrileño Teatro de la Zarzuela, gracias al éxito de su ópera en Francia. Tal y como había sucedido años antes en el país vecino, *La vida breve* obtuvo un clamoroso éxito entre la prensa española que valoró muy positivamente las influencias y matices propios de la música popular andaluza presentes en la composición creada por el gaditano. Una favorable opinión de los principales críticos musicales del país que acompañó al compositor durante el resto de su trayectoria profesional, la cual desarrolló fundamentalmente en España, país en el que residió hasta su exilio a Argentina.

---

<sup>164</sup> OROZCO DÍAZ, Manuel, *Falla*, op. cit., 55.

En 1915, una vez instalado en la capital española, ciudad en la que vivió durante cinco años - entre 1914 y 1919- el gaditano recibió un homenaje por parte del Ateneo madrileño junto a Joaquín Turina, otro de los grandes compositores del nacionalismo musical español. Con motivo del propio homenaje, Falla estrenó sus *Siete canciones populares españolas*, una partitura que, como hemos introducido anteriormente, comenzó a elaborar durante su último año en París<sup>165</sup>. Composición en la que, según nos describe el musicólogo Federico Sopena, el gaditano parece haber encontrado la “fórmula del éxito”<sup>166</sup>. Un momento de excepcional inspiración en el que Andalucía vuelve a obtener un papel protagonista, convirtiéndose en un referente importante para la creación de las siete canciones que componen esta pieza -*El paño moruno, Seguidilla murciana, Asturiana, Jota, Nana, Canción, Polo*- en las que quedan demostrados los profundos conocimientos de Falla en materia de música popular española. Un evidente uso del folclore propio de cada una de las regiones en las que el artista se inspira que nos muestra cómo más allá de las influencias y nuevos estilos musicales que tuvo la oportunidad de conocer durante su estancia en Francia, Falla siempre caminó de la mano de las influencias españolas que lo convirtieron en uno de los máximos exponentes de la cultura de este país. El folclore andaluz, en cuyo estudio nos centramos para el desarrollo de esta investigación, está de nuevo presente en las tres últimas piezas de esta composición. Caracterizada por su dulzura, a través de *Nana*, Falla, haciendo muestra de su gran sensibilidad, nos transporta a la música de su infancia y, más concretamente, a las canciones de cuna que escuchaba de la voz de su nodriza “La Morilla”. En la penúltima de las piezas que componen esta partitura, *Canción*, nos encontramos ante una canción de amor propia de Andalucía en la que, como sucede en la anterior composición, el artista nos ofrece una pieza de gran delicadeza. Por último, en *Polo*, una canción compuesta en tres por ocho, el artista recrea los sonidos propios del flamenco mediante el uso de recursos característicos del cante jondo y la evocación a los sonidos de la guitarra, instrumento más representativo de la música de esta región, a través del piano<sup>167</sup>.

Durante este mismo año, 1915, se produjo otro de los grandes estrenos del artista que lo consagró como una de las figuras más destacadas del panorama musical de su época, así como en uno de los principales referentes de otros artistas más jóvenes que él, su creación titulada *El amor brujo*, cuya primera versión fue interpretada el 15 de abril en el Teatro Lara, situado en la capital. Una representación para la que contó con la colaboración de artistas de gran renombre como la bailaora

---

<sup>165</sup> Cf. *Manuel de Falla. Madrid (1914-1919)* (En línea). Disponible en: <http://www.manueldefalla.com/es/madrid-1914-1919>. (Consultado el 21 de junio de 2017).

<sup>166</sup> SOPEÑA, Federico, *Vida y obra*, op. cit., 67.

<sup>167</sup> PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Falla y las Siete canciones populares”, *El Ateneo. Revista científica, literaria y artística*, VII, (1996), 113-118.

sevillana Pastora Imperio, quien interpretó el papel de Candelas, y la dirección del popular director de orquesta José Moreno Ballesteros, padre de Federico Moreno Torroba, uno de los más importantes compositores de zarzuela del siglo XX que también participó en esta primera representación. *El amor brujo*, cuyo libreto fue escrito en dialecto andaluz por el matrimonio formado por Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, quienes colaboraron con el compositor hasta su posterior distanciamiento en el año 1921, se trata de una obra de evidente inspiración andaluza, a través de la cual encontramos elementos representativos del folclore de esta región que le vio nacer. Una pieza en la que se hace evidente la madurez creativa del artista que, en palabras del musicólogo Manuel Orozco, «[...] culmina con una meta estética definida por el folclore andaluz<sup>168</sup>.» La historia de esta gitana atormentada por su antiguo amante, nos muestra, a través de sus tres movimientos, *Danza ritual del fuego*, *Canción del fuego fatuo* y *Danza del terror*, un apasionado triángulo amoroso en el cual podemos hallar cómo la ciudad de Granada y, sobre todo, los sonidos *alhambristas*, se convierten en una evidente inspiración para este autor. Una composición de gran proyección internacional que, sin duda, se convirtió en uno de los emblemas más universales del nacionalismo musical español, impulsado por importantes teóricos de este movimiento cultural como Felipe Pedrell. *El amor brujo*, se trató, por tanto, de un valioso instrumento a través del cual lograr la tan ansiada legitimación de las renovadas señas de identidad nacionales. Una partitura mediante la cual Falla se consolidó como una figura fundamental en el ámbito de la cultura española del joven siglo XX, capaz de transmitir, con gran talento y eficacia, el mensaje nacionalista.

El análisis de esta composición nos muestra la liberación del compositor del zarzuelismo, presente en algunas de sus primeras obras, en pos de una búsqueda a través de la esencia del folclore andaluz, presente en esta partitura como si de una expresión poética se tratase. El singular uso de la instrumentación, las referencias a las danzas gitanas, propias de esta región, la riqueza sonora y la intensidad rítmica, por momentos frenética, que caracterizan a esta creación, tan solo es comparable con el estilo desarrollado por grandes compositores rusos como Stravinski o Korsakov. Una muestra de la influencia de estos músicos, por los cuales sentían una gran admiración tanto Falla como su maestro, Felipe Pedrell, quien le indujo su gusto el estilo musical practicado por los más célebres autores rusos<sup>169</sup>. En definitiva, una pieza desarrollada en un momento cumbre en la inspiración del compositor que se convirtió en el punto de partida hacia nuevas composiciones en las que el gaditano demostró su elevado conocimiento y gran pasión por la música de influencias andaluzas y, especialmente, granadinas. Unas influencias que pudimos observar, también, en la producción

---

<sup>168</sup> OROZCO DÍAZ, Manuel, *Falla*, op. cit., 68.

<sup>169</sup> Cf. Ibid., 70.



musical de dos de sus más importantes predecesores en el ámbito del nacionalismo musical, Isaac Albéniz y Enrique Granados. La cultura popular procedente de esta región del sur de España se convierte entonces, y hasta su última etapa, en la que el compositor busca la inspiración a través del folclore castellano, en el principal recurso creativo del artista, quien tan solo un año más tarde, en 1916, presentó en el madrileño Teatro Real otra de sus más célebres creaciones, *Noches en los jardines de España*. Partitura de grandes influencias impresionistas dividida en tres movimientos -*En el Generalife*, *Danza lejana* y *En los jardines de la Sierra de Córdoba*- en la que la ciudad de Granada y, sobre todo, su emblemática ciudad nazarí, la *Alhambra*, se convierten en evidentes focos de inspiración para el artista<sup>170</sup>. Una obra que el compositor planteaba ya desde su estancia en París y que tiene su origen en el deseo del gaditano por una obra de concierto sin demasiada representación de la orquesta, centrada en un instrumento solista. El propio Falla describió esta obra como “impresiones sinfónicas”, un modo de referirse a su creación que nos indica como la estética modernista-impresionista que triunfaba en el mundo del arte durante las primeras décadas del joven siglo XX se convierte en un recurso esencial para el desarrollo de sus *Noches en los jardines de España*. Tal y como nos explica Adolfo Salazar en su obra *Vida y obra de Falla*, «Si *El amor brujo* se trata de la obra más radicalmente original del compositor, las *Noches en los jardines de España* es la más influida y a la vez la más “bonita” en el sentido literal del término: una delicia [...] salvada de cualquier tentación de decadentismo<sup>171</sup>.» Una pieza en la que Falla se despoja progresivamente de las influencias de compositores como Chopin, quien años atrás había llegado a convertirse en su mayor referente en lo que a las creaciones para piano se refiere, para continuar en su particular búsqueda de la esencia de “lo andaluz” mediante recursos como los símbolos o las evocaciones sonoras, que obtienen un papel protagonista en esta partitura. Una esencia andaluza que los seguidores de las políticas nacionalistas identifican con los signos de identidad propiamente españoles a través de los cuales la nación, debilitada tras la grave crisis de 1898, sería capaz de renacer como un estado moderno, siguiendo el modelo desarrollado por países como Alemania o Italia.

En su estreno, el 9 de abril de 1916, Falla escogió a la Orquesta Sinfónica de Madrid y a Enrique Fernández Arbós, un célebre director con quien había trabajado en diversas ocasiones, a los que incorpora el célebre pianista gaditano José Cubiles (1894-1971), logrando un clamoroso éxito entre los espectadores y la crítica musical. Estos *Jardines*, como el propio Falla les denominó en algunas ocasiones, como si de una especie de guiño se tratase a las obras del pintor modernista Santiago Rusiñol (1861-1931), famoso por sus representaciones de este tipo de espacios, son

---

<sup>170</sup> Cf. EISENBERG, Daniel, “Noches en los jardines de España”, *Angélica*, 5, (1993), 177-184.

<sup>171</sup> SOPEÑA, Federico, *Vida y obra*, op. cit., 82.



considerados como la obra de mayor proyección internacional del gaditano. Una creación que, según los críticos contemporáneos a este autor, terminaría por consolidarle, aún más si cabe, en el olimpo de la música europea de este período, encabezado, en buena parte, por grandes exponentes del nacionalismo musical. En este favorable momento en la trayectoria profesional del artista, Falla comenzó la elaboración de *El corregidor y la molinera*, una obra basada en la novela *El sombrero de tres picos* del escritor Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), cuya composición había comenzado a plantearse el gaditano algunos años atrás, en 1904, siendo estrenada finalmente fue estrenada en el Teatro Eslava el 7 de abril de 1917. Una partitura que posteriormente adaptó, dando lugar a la que se convirtió en una de sus más importantes creaciones, *El sombrero de tres picos*. Una partitura para la que contó con la colaboración de los *Ballets Russes*, llegados a España durante estos años bajo la producción de Diáguilev, quien convenció al gaditano de la necesidad de realizar modificaciones en la obra con el objetivo de otorgarle una mayor estructura teatral, eliminando gran parte de los elementos descriptivos y otorgando a la danza un papel fundamental. Una influencia por parte del músico ruso que lleva a Falla a la transformación de su pantomima en ballet, coreografiado por Leónide Massine, y estrenado el 22 de julio de 1919 en el *Alhambra Theatre* en Londres, ciudad que acogió la obra con un rotundo éxito, elogiando la acertada síntesis entre la música, el baile, el drama y el decorado, creado por el afamado pintor español Pablo Picasso<sup>172</sup>. Una partitura a través de la cual se reflejan las aspiraciones de la Andalucía rural descrita por Alarcón en su novela, inspirada en la Granada de los años de gobierno de Carlos IV de Borbón (1489-1537).

A través de *El sombrero de tres picos* encontramos el nexo de unión entre las composiciones de Falla de mayores influencias andaluzas a su producción más tardía, caracterizada la presencia de elementos propios de la música nacionalista de corte más castizo. A pesar de que en esta partitura el artista traslada, de nuevo, los sonidos propios del rasgueo de la guitarra a esta partitura, los ritmos y el estilo de la composición comienzan a alejarse del practicado en anteriores obras como *El amor brujo*, la cual, como hemos mencionado con anterioridad, se sitúa en la cúspide creativa de Falla en lo que a su producción inspirada en el folclore de esta región se refiere.

En unos años en los que el compositor trabajaba ya en sus óperas *Fuego fatuo* junto a la libretista María Lejárraga, una partitura que nunca llegó a estrenarse, y *El retablo del maese Pedro*, composición que inició por encargo de la Princesa de Polignac, quien estaba interesada en estrenar una obra de este género en su sala de conciertos situada en París. De este modo nace el *El sombrero*

---

<sup>172</sup> Cf. *Madrid (1914-1919)*, op. cit.

*de tres picos*<sup>173</sup>, una creación que llegó para continuar engrosando la popularidad y el prestigio nacional e internacional del gaditano que experimentaba durante estos años una evidente madurez personal y profesional. Para la composición de esta obra, dividida en dos cuadros y once escenas, Falla pretende lograr la “universalidad” partiendo de elementos propios del folclore nacional, el cual recorre a través de esta partitura como si de un viaje por los sonidos propios de la cultura popular presentes en la geografía nacional se tratase<sup>174</sup>. Creación en la que encontramos una progresión desde piezas de características *alhambristas* hasta una jota aragonesa, que finaliza esta partitura.

Tras el estreno en París de *Noches en los jardines de España* y *El sombrero de tres picos*, en 1920, y la primera representación de *Fantasia baetica*<sup>175</sup>, una *suite* para *piano* que Falla había terminado de componer en el año 1919, el compositor se traslada a Granada, donde fija su residencia. Una composición fundamental en la producción musical nacionalista de las primeras décadas del siglo XX que está estrechamente vinculada con creaciones anteriores como su archiconocido *El amor brujo*. A través del título de esta composición observamos una muestra de la intención del artista por rendir homenaje al pasado de su tierra natal, la cual recibía la denominación de *baetica* durante el período en el que formó parte de una de las tres regiones que componían la provincia romana de Hispania. El estudio de esta partitura nos permite observar una notable influencia de producción musical por otro prestigioso compositor nacionalista, Isaac Albéniz, quien, como hemos podido estudiar anteriormente, sentó las bases de esta música inspirada en ritmos propios del folclore español y, especialmente, el andaluz. En *Fantasia baetica* el gaditano transporta al oyente a esta región del sur de España a través del uso de figuras y recursos sonoros como los tresillos, la acentuación alternada o los sonidos de inspiración *alhambrista*, presentes en esta intensa partitura.

Los años que residió en la emblemática ciudad de Granada permitieron a Falla conocer a otros autores pertenecientes a diversas disciplinas, quienes conformaron la tertulia de “El Rinconcillo”. Un conjunto compuesto por los dos hermanos Lorca, Falla y María del Carmen, hermana del compositor, los periodistas Melchor Fernández Almagro, José Mora Guarnido y Constantino Ruiz Carnero, futuros poetas, críticos y jóvenes pintores, entre otros muchos<sup>176</sup>. Una ciudad del sur de España con la que Falla había soñado desde su estancia en París, motivado, sobre todo, por Albéniz, quien hablaba a sus compatriotas españoles de la belleza y exotismo de esta emblemática localidad. A pesar de que

---

<sup>173</sup> Vid., SALAZAR, Adolfo, “Una pantomima-ballet española: De El corregidor y la molinera a El sombrero de tres picos” en *Sinfonía y ballet*. Madrid, Mundo Latino, 1929.

<sup>174</sup> Cf. OROZCO DÍAZ, Manuel, *Falla*, op. cit., 89.

<sup>175</sup> Vid., GARCÍA MORILLO, Roberto, “Manuel de Falla y la Fantasía Bética”, *Boletín Latino-Americano de Música*, 5, (octubre 1941), 585-599.

<sup>176</sup> Cf. MAURER, Christopher, *Una vida breve* (En línea). Disponible en: <http://www.garcia-lorca.org/federico/Biografia.aspx?Sel=Granada%20y%20Manuel%20de%20Falla>. Consultado el 23 de junio de 2017.

el gaditano no fijó su residencia en esta localidad hasta la fecha anteriormente citada, como hemos podido observar a través del análisis del legado musical del artista, su vocación por la música de inspiración andaluza y, especialmente, granadina se hace notar desde temprano. Para Falla, Granada se trata de la ciudad menos “frívola” de Andalucía, así como la de un carácter más marcadamente andaluz. Una localidad que significó, según la percepción del compositor, el silencio, el «agua oculta que llora». Estas últimas, palabras de Machado que atraieron al gaditano a esta ciudad serena, alejada del bullicio que Falla observaba en la Andalucía litoral<sup>177</sup>.

Su período de estancia en Granada, donde se traslada definitivamente en 1920, se extiende por casi veinte años<sup>178</sup>. Un amplio período de tiempo en el que el artista inicia nuevos proyectos y comienza a explorar diversos estilos sin abandonar su interés por la música perteneciente al folclore nacional, mostrando un especial interés por los sonidos propios de la cultura popular más castiza y *goyesca*. Tras el estreno en París de su obra *Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy* (1921), a través de la cual rinde tributo a uno de los compositores más importantes de la Francia del XIX, comienza a trabajar en nuevos proyectos tras su distanciamiento con el matrimonio de libretistas formado por Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, el cual se había producido ese mismo año. Uno de los proyectos más importantes de Falla durante su estancia en la ciudad de Granada fue la organización del “Concurso del *cante jondo*”, celebrado el 1 de junio de 1922. Preocupados por la decadencia del género *jondo*, entre el grupo de artistas que reunían, asiduamente, a discutir sobre este tipo de temas, surgió la idea de crear un café cantante donde lograr la preservación de los estilos que se perdían progresivamente. Una idea que dio paso, tras la sugerencia de Miguel Cerón, a la organización y posterior celebración del concurso. Iniciativa de Falla, Lorca y el afamado pintor español Ignacio Zuloaga<sup>179</sup>, con quien el gaditano mantuvo una estrecha amistad y admiración por su obra, y apoyados por el Ayuntamiento de Granada, institución que les proporcionó el apoyo y sostén necesario para desarrollar este proyecto. El concurso tuvo como principales objetivos marcar la diferencia entre el *cante jondo*, de orígenes antiquísimos y el *cante flamenco*, preservar y ganar respeto para el *cante jondo*, premiar a los cantaores no profesionales, y, por último, poner en valor la influencia que habían tenido el *cante* y el *baile jondos* en lugares en como Francia o Rusia<sup>180</sup>. Un

---

<sup>177</sup> OROZCO DÍAZ, Manuel, *Falla*, op. cit., 98-99.

<sup>178</sup> Vid., Apéndice de imágenes I: compositores. Lámina VI.

<sup>179</sup> Ignacio Zuloaga y Manuel Falla iniciaron su relación de amistad en el año 1913, momento en el que el gaditano pide asesoramiento al pintor para la puesta escena de *La vida breve*, su primera ópera. Tras este primer contacto, ambos artistas mantuvieron una prolífica relación epistolar, así como se encontraron en diversas ocasiones en ciudades como París o, en España, Madrid y Granada, entre otros muchos lugares. Su relación de amistad les impulsó a trabajar juntos en una gran iniciativa que llegó a tomar forma quince años después, en 1928, cuando juntos representan *El retablo de maese Pedro* en la Ópera Cómica de París.

<sup>180</sup> MAURER, Christopher, *Una vida breve* (En línea), op. cit.

concurso a través del cual los artistas realizaron un intento de conectar el arte musical de Andalucía con el arte “universal”, una fórmula recurrente en la producción de Falla.

La estrecha relación que mantuvieron el célebre literato granadino, Federico García Lorca, y el músico gaditano les llevó a la creación de un teatro ambulante, *Los Títeres de Cachiporra*<sup>181</sup>, el cual es comparable, por su particular tratamiento de la música popular, a los *Ballets Russes* de Diaghilev, citados con anterioridad. Podemos observar el entusiasmo del poeta por este proyecto conjunto a través de la importante correspondencia que mantuvieron ambos artistas<sup>182</sup>. Con motivo de la festividad de los Reyes Magos de 1923, ambos artistas ofrecieron, en casa del granadino, un espectáculo privado, reservado a amigos y familia, representando sus títeres. Con el compositor sentado al piano, Lorca estrenó *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*<sup>183</sup>, una pieza basada en un cuento de tradición oral, y la *L'Histoire du soldat* del autor ruso Igor Stravinski, uno de los máximos exponentes de la música en su país. La amistad que unía a ambos artistas y la admiración mutua que se profesaban continuó a través de los años, dando lugar a nuevas colaboraciones como la que se produjo en 1923, año en el que el poeta y el compositor se encontraban colaborando en una opereta lírica, *Lola, la comedianta*. Una obra que nunca llegó a ser terminada<sup>184</sup>.

Durante la década de 1920 observamos una evidente evolución en la producción musical del compositor, quien comienza a alejarse de las influencias andaluzas en pos del folclore de corte más castizo, procedente, sobre todo, del centro de España. Una renovación en el afán creativo del artista que le lleva a la creación de dos importantes obras, su ópera para títeres, *El retablo del maese Pedro*, inspirada en dos capítulos de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*, y su *Concierto para clave y cinco instrumentos*, el cual estrenó en el Palau de la Música de Barcelona en 1926. A través de obras como la anteriormente citada, *El retablo del maese Pedro*, estrenada en el año 1923, es posible observar cómo el gaditano realizó un profundo estudio acerca del patrimonio musical español, a través del análisis de los temas más populares en períodos anteriores y las partituras más reconocidas de compositores como Francisco Salinas o Gaspar Sanz, adaptando a la contemporaneidad recursos

---

<sup>181</sup> Vid. *Los títeres de Cachiporra* (En línea). Disponible en: <http://www.ctvteatro.com/Biblioteca/Federico.Garcia.Lorca/Los.titeres.de.cachiporra.pdf>. Consultado el 7 de junio de 2017.

<sup>182</sup> Vid., GARCÍA-POSADA, Miguel, *Obras completas III. Federico García Lorca-Prosa*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997.

<sup>183</sup> Vid. *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (En línea). Disponible en: [http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/11003217/helvia/sitio/upload/Garcia\\_Lorca\\_Federico\\_La\\_ninia\\_que\\_riega\\_la\\_albahaca.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/11003217/helvia/sitio/upload/Garcia_Lorca_Federico_La_ninia_que_riega_la_albahaca.pdf). (Consultado el 23 de junio de 2017).

<sup>184</sup> MAURER, Christopher, *Una vida breve* (En línea). Disponible en: <http://www.garcia-lorca.org/federico/Biografia.aspx?Sel=Granada%20y%20Manuel%20de%20Falla>. (Consultado el 23 de junio de 2017).

musicales presentes en el Renacimiento o el Siglo de Oro<sup>185</sup>.

En el año 1939, tras el final de la Guerra Civil española, Manuel de Falla, quien había rechazado el puesto de director de la institución cultural, Instituto de España, del que le había nombrado director el escritor gaditano José María Pemán, el músico partió en un viaje sin retorno hacia la capital de Argentina, Buenos Aires, donde pasó sus últimos años de vida. A pesar de su deplorable estado de salud, que se deteriora seriamente, Manuel de Falla continuó vinculado a la música, una vocación que le acompañó durante todo el transcurso de su vida, convertida en una terapia mediante la cual aislarse de los importantes problemas de salud que sufría. Durante su estancia en este país latinoamericano, le fue concedida la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio el 13 de julio de 1940, dirigió conciertos, revisó la instrumentación de diversas obras, entre otras, partituras de su maestro Felipe Pedrell - *Glorya al Senyor, Romanç de don Joan i don Ramon, Canço de l'Estrella*- e incluso trabajó en la composición de la que sería su última gran creación, la cantata escénica *Atlántida*, inspirada en el poema de Jacinto Verdaguer, *L'Atlántida*, para la cual contó con la colaboración de uno de sus mayores admiradores en el ámbito de la música, Ernesto Halffter, quien terminó con la labor de composición tras morir Falla<sup>186</sup>. Una partitura cuya acción se desarrolla en dos lugares y épocas radicalmente diferentes, la mítica isla de la Atlántida, que algunas leyendas sitúan en la localidad natal del compositor, y en la España de Cristóbal Colón.

Tras su fallecimiento, el cual se produjo el 14 de noviembre de 1946 en Córdoba (Argentina), tan solo nueve días antes de cumplir setenta años, a causa de una parada cardíaca, el compositor, cuyos restos mortales se encuentran en la cripta de la catedral de Cádiz, deja huérfano al mundo de la cultura y, concretamente, de la música. Una disciplina artística en la que destacó por su virtuosismo y especial sensibilidad, a la que dejó como legado un amplio catálogo de obras entre las que se encuentran algunas de las partituras más emblemáticas de la música nacionalista española. Prestigiosas creaciones de alcance internacional que le convirtieron en una de las más destacadas figuras de la historia de la música nacional, siendo considerado, aún en la actualidad, un referente esencial para intérpretes y compositores de todo el mundo que hallan en la obra de don Manuel una inagotable fuente de inspiración.

---

<sup>185</sup> DOMÍNGUEZ, Isabel et al., *El retablo del Maese Pedro. Ópera para marionetas en un acto* (En línea). Disponible en: <http://www.teatro-real.com/assets/uploads/files/documentos/2003f24e6500245e42b192e286ebacd1.pdf>. (Consultado el 23 de junio de 2017).

<sup>186</sup> *Manuel de Falla. Argentina (1939-1946)* (En línea). Disponible en: <http://www.manuelfalla.com/es/argentina>. (Consultado el 24 de junio de 2017).

#### 2.3.4. Joaquín Turina

El más joven de los cuatro compositores analizados en la presente investigación es el músico andaluz, de origen sevillano, Joaquín Turina (1882-1949). Al igual que sucede en el caso de los autores anteriores, Isaac Albéniz, Enrique Granados y Manuel de Falla, a través del estudio del legado musical de Turina es posible observar las diversas influencias y etapas presentes en su obra. Una producción en la que el folclore andaluz adquiere un papel protagonista. Si bien, al igual que los anteriores creadores, Turina se desplazó a París, donde conoció de primera mano el impresionismo musical, buena parte de la obra del artista sevillano está caracterizada por el uso de los sonidos y melodías propias de Andalucía, tierra que inspiró sus más célebres composiciones. El gusto de Turina por la música andaluza lo convierte en uno de los máximos referentes del nacionalismo musical español, movimiento cultural que, como hemos podido observar durante el desarrollo de la investigación, tomó a las características propias del folclore de esta región como elementos esenciales para la construcción de las señas de identidad nacionales.

El análisis de la extensa obra de Joaquín Turina, en la que encontramos partituras pertenecientes a diversos géneros de la música culta, nos muestra el entusiasmo del artista por los temas propios del folclore andaluz, reflejados a través de multitud de sus creaciones. El interés de Turina por el flamenco, que compartió con los autores anteriormente citados, y la Semana Santa andaluza, especialmente la sevillana, están presentes, de manera notable, en la producción musical desarrollada a lo largo del transcurso de su carrera. Ambas influencias otorgan al legado de este artista unas características particulares que diferencian el estilo musical de Turina del practicado por otros músicos adscritos al movimiento nacionalista quienes, en su búsqueda por incorporar nuevos estilos y tendencias a sus composiciones, se distanciaron del folclorismo andaluz. Un estilo al que se mantuvo fiel durante toda su carrera, haciendo de este una seña de identidad propia del legado musical del sevillano. Entre sus célebres partituras destacan obras como sus óperas *Margot* (1914) y *Jardín de Oriente* (1923), sus afamadas piezas orquestales, *La procesión del Rocío* (1912), *Sinfonía sevillana* (1923) y *Danzas fantásticas* (1919), su música de cámara, entre la que destaca *La oración del torero* (1925), o sus múltiples creaciones para piano, a través de las cuales observamos la evidente influencia de la ciudad de Sevilla en la obra del artista. Además de estos géneros, a lo largo de su carrera profesional, Turina creó también obras para guitarra, instrumento predilecto en la música de inspiración andaluza, así como canciones inspiradas en el Romanticismo más puro. El artista dedicó algunas de estas canciones a quien se convirtió en uno de sus máximos referentes en la literatura romántica, el poeta y paisano de Turina, Gustavo Adolfo Bécquer, cuyos versos inspiraron al músico a la composición de piezas como *Rima op.6* (1910), inspirada en la *Rima XI*, “*Yo soy ardiente, yo soy*



*morena...*”, o sus *Tres arias*, basadas en textos de los escritores, máximos exponentes del romanticismo literario español, Duque de Rivas, Espronceda y, por supuesto, Bécquer, en cuya *Rima XIV*, “*Te vi un punto...*”, se inspiró para la creación de su *Rima op.26*<sup>187</sup>. Una vinculación entre la música y la literatura romántica que obtuvo una positiva recepción entre los críticos musicales más importantes del momento, quienes valoraron positivamente las influencias *becquerianas* en la obra de Turina. Federico Sopena, célebre musicólogo de este período, dedicó a la composición antes citada, *Rima op.26*, las siguientes palabras de admiración hacia el andaluz:

«De un solo vuelo Turina ha conseguido, con un tono vigoroso, unir lo romántico con lo andaluz, sin que este último elemento se presente de manera realista. La melodía nace con perfecta línea, intensa y tenue –becqueriana paradoja– y, con una encantadora simplicidad, siguiendo fielmente a la poesía, exclama o susurra ese más allá de misterio que nos deja siempre esta poesía<sup>188</sup>.»

Una admiración por la obra del poeta sevillano que se mantuvo presente en las creaciones de Joaquín Turina, quien, en el año 1935, estrenó sus *Tres poemas*, compuestos para canto y piano, inspirados en las *Rimas IX* “*Besa el aura que gime blandamente...*”, *XIII* “*Tu pupila es azul, y cuando ríes...*” y *LII*, “*Olas gigantes que os rompéis bramando...*”<sup>189</sup>. Una muestra de su gusto personal por el arte sevillano que aportó al músico una característica visión del paisaje y los modos de vida andaluces, reflejados a través de su obra.

Nacido en el seno de una familia de artistas, Turina recibió, desde su infancia, la influencia de diversas artes que le generaron un profundo interés por la cultura. Criado en el ambiente propio de la clase media sevillana de los últimos años del siglo XIX y principios del XX, sus padres, Joaquín Turina y Areal, célebre pintor costumbrista, y Concepción Pérez y Vargas, cantante en el coro femenino de su hermandad, alimentaron, desde niño, la vocación del joven Joaquín por diferentes artes como la pintura, la literatura y, especialmente, la música. Una disciplina en la que destacó desde sus primeros años. El primer contacto del compositor con esta manifestación artística le llegó a través de un acordeón, regalo de las mujeres que trabajaban en el servicio doméstico de la casa de los Turina. Un instrumento con el cual el joven sevillano, que entonces recibía clases en el Colegio del Santo Ángel, muy popular entre las familias adineradas de la ciudad, comenzó a realizar espectáculos

---

<sup>187</sup> Cf. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, *Joaquín Turina* (En línea). Disponible en: [http://www.orcam.org/media/docs/34\\_joaquin\\_turina.pdf](http://www.orcam.org/media/docs/34_joaquin_turina.pdf). Consultado el 20 de mayo de 2017.

<sup>188</sup> RIPOLL, José Ramón, *Turina y Bécquer* (En línea). Disponible en [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/junio\\_05/20062005\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_05/20062005_02.htm). Consultado el 20 de mayo de 2017.

<sup>189</sup> Cf. Ibid.



musicales en su escuela, acompañando con el acordeón los cantos de la escolanía. En 1890, Turina comenzó sus clases de piano junto a quienes fueron sus primeros maestros, Enrique Rodríguez y Evaristo García Torres, este último, maestro de capilla de la catedral de Sevilla entre los años 1864 y 1902<sup>190</sup>. Ambos profesores aportaron a Turina unas enseñanzas de carácter teórico-práctico que forjaron su educación musical durante los primeros años y que, sin duda, tuvieron una evidente influencia en el *sevillanismo* presente en su obra. Su primer concierto llegó en el año 1897, cuando este contaba tan solo con la edad de quince años, una edad a la que Turina ya demostraba su destreza con el piano, siendo considerado como una joven promesa de este instrumento. En esta actuación, el joven artista interpretó en la sevillana Sala Piazza, la *Fantasia sobre Moisés* del suizo Sigismund Thalberg (1812-1871).

Desde su juventud, Turina mostró interés por la composición, un afán creativo que se vio fomentado por la positiva recepción de los conciertos realizados por el músico en la capital andaluza. Entre sus primeras partituras destacan la obra orquestal *Coplas al Señor de la Pasión*, en la que observamos la notable influencia de la Semana Santa<sup>191</sup> y su estrecha vinculación con esta hermandad sevillana, a la que también su padre dedicó su popular lienzo *Martínez Montañés viendo la procesión de Jesús de la Pasión de Sevilla*, y su primera ópera *La Sulamita*, realizada sobre un texto dramático del escritor Pedro de Balgación. Durante estos años, previamente a su traslado a Madrid, comenzó a explotar su faceta como intérprete junto a una agrupación de jóvenes músicos denominada “La orquestina”, un quinteto con piano formado por un grupo de amigos del artista<sup>192</sup>.

Tras su marcha a Madrid, en el año 1902, Turina, quien se trasladó a la capital con el objetivo de estudiar la carrera de medicina, comenzó sus clases de piano junto a José Tragó (1857-1934), gracias al cual perfecciona su técnica como pianista. Durante su estancia en la capital española, el sevillano asistió a multitud de conciertos, óperas y zarzuelas, sobre todo en el Teatro Real, las cuales, como el propio autor reconoció años más tarde, resultaron fundamentales para alimentar su cultura musical. Asimismo, en estos años conoció también a célebres artistas procedentes de diversas disciplinas como el pintor José Villegas, a los hermanos Álvarez Quintero, junto a quienes colaboró creando un Preludio y tres números musicales, de inspiración andaluza, basados en el sainete *Fea y con gracia*, o al gaditano Manuel de Falla, con el que estableció una amistad que se extendió durante el transcurso del resto de la vida de ambos músicos. Madrid, caldo de cultivo de diversas tendencias

---

<sup>190</sup> Cf. SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique, *Turina y Sevilla*. Sevilla, Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982, 26-27.

<sup>191</sup> Vid., Apéndice de imágenes I: compositores. Lámina VII.

<sup>192</sup> Cf. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, *Turina*. Madrid, Espasa-Calpe, 22.

artísticas, se convirtió en una ciudad de esencial importancia en la carrera de Turina, quien, durante su breve primera estancia en la capital, de tan solo tres años, conoció nuevos géneros musicales de la mano de importantes autores contemporáneos que influyeron su evolución musical.

En 1905, tras la muerte de sus padres, Turina emprendió su marcha a París, una ciudad a la que también se trasladaron los cuatro autores analizados en el presente trabajo y que se convirtió en el lugar de referencia del arte entre los siglos XIX y XX. Para este autor, su estancia en la capital francesa supuso un punto de inflexión en su carrera, puesto que la ciudad de París le abrió las puertas a conocer nuevos movimientos estéticos y superarse a sí mismo, incorporando nuevos elementos, procedentes de diversos estilos musicales, a su producción. Durante este período, el joven creador comenzó a recibir clases de Joaquín Nin y Moritz Moszkowski para, más adelante, incorporarse, por indicación de sus maestros, a la prestigiosa Schola Cantorum, de la cual fueron alumnos importantes autores españoles de las últimas décadas del siglo XIX como Albéniz o Usandizaga. Un lugar donde comenzó a recibir clases del célebre músico y profesor parisino Vincent d'Indy (1851-1931), uno de los fundadores de esta escuela<sup>193</sup>.

La primera aparición de Turina frente al público parisino se llevó a cabo el 29 de abril de 1907 en la Sala Aeolian, lugar en el que el sevillano interpretó los *Quintetos* de Brahms y Franck y presentó, por primera vez, su pieza sinfónica para piano *Poema de las estaciones*. Una sala a la que regresó de nuevo, tan solo ocho días más tarde, con el objetivo de estrenar la que se convirtió en su primera partitura definida por el propio autor como “catalogable”, *Quinteto*, una pieza creada para piano y cuarteto de arco. En esa misma actuación, interpretó también diversas creaciones del afamado compositor nacionalista Isaac Albéniz. Estas se trataron de las célebres piezas de la *Suite Iberia*, su obra más prestigiosa, *Evocación*, *El Puerto* y *Corpus*. La amistad que Turina compartió con el músico catalán, cuya obra se había convertido en una de sus principales, fue clave en la carrera del artista sevillano. Esa importante noche en la parisina Sala Aeolian, supuso el punto de partida de su relación de amistad con el compositor de Camprodón, mentor de los jóvenes autores españoles que trataban de abrirse camino en el mundo de la música durante este período, y reencontrarse con el gaditano Manuel de Falla, quien también se encontraba en la capital francesa. Esa noche, Albéniz recomendó al joven Joaquín continuar por la senda de la música española, alejándose de las enseñanzas de la Schola Cantorum, un consejo que resultó fundamental para su carrera y que, tal y como él mismo expresó, supuso una metamorfosis en su trayectoria musical. Una velada que siempre recordó con

---

<sup>193</sup> Cf. MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina* (En línea). Disponible en: [http://www.joaquinturina.com/biografia\\_larga.html](http://www.joaquinturina.com/biografia_larga.html). Consultado el 20 de mayo de 2017.

nostalgia y a la que dedicó las siguientes palabras:

«[...] Allí salió a relucir la “patria chica”; allí se habló de música con “vistas a Europa” y de allí salí completamente cambiado en ideas. Éramos tres españoles, y en aquel cenáculo, en un rincón de París, debíamos hacer grandes esfuerzos por la música nacional y por España<sup>194</sup>.»

Como podemos observar, el espíritu andaluz presente este autor, cuyo gusto por el folclore y la cultura popular procedente de Andalucía es evidente desde sus primeros años, se vio reforzado por los consejos de Manuel de Falla y, especialmente, Isaac Albéniz, este último, determinante en la producción del sevillano. Una muestra de la influencia del músico catalán en Turina la encontramos en la segunda obra catalogada del andaluz, una suite “pintoresca” para piano titulada *Sevilla* (1908) y dedicada, como su propio nombre indica, a la ciudad que le vio nacer. A través de esta pieza, dividida en tres movimientos, *Bajo los naranjos*, *El jueves santo a medianoche* y *la feria*, este último, de gran complejidad instrumental, Turina logró representar a través de la música tres símbolos característicos de la ciudad de Sevilla: el patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla, la Semana Santa y la Feria de abril.

La admiración que Turina sentía por el célebre catalán, al que consideraba su “padre espiritual”, quedó completamente demostrada con la composición de *Sonata Romántica sobre un tema español*, una pieza para piano dedicada a la memoria de Isaac Albéniz, a través de la cual el artista combinó diversas influencias entre las que destacan las armonías *debusystas* y las evocaciones a danzas típicamente andaluzas, procedentes del flamenco, como el polo o la petenera. Según afirmó el propio Turina, esta sonata está basada en una pieza de tema español, la popular canción *El Vito*, que el propio artista había escuchado durante sus veranos en la localidad gaditana de Sanlúcar de Barrameda<sup>195</sup>. El hecho de que el compositor sevillano hallase inspiración en una canción popular nos muestra la influencia de Albéniz en la obra de Turina puesto que, el músico catalán, como hemos podido analizar anteriormente en el presente trabajo, se inspiró también en canciones populares como *La Tarara*, la cual escogió como principal tema melódico de su pieza *El Corpus en Sevilla*, incluida en *Iberia*.

Durante su estancia en París, que culminó en el año 1914 tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, Turina obtuvo un notable éxito y reconocimiento entre el público francés, el cual llenaba

---

<sup>194</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, *Turina*, op. cit., 32.

<sup>195</sup> Vid. GARCÍA RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Turina y Sanlúcar de Barrameda*. Sevilla, El Monte, 1999.

los teatros y salas de concierto en las que el artista realizaba sus conciertos. En este período, previo a la finalización de sus estudios en la Schola Cantorum, donde terminó su formación académica en el año 1913, el músico andaluz compuso multitud de obras en las que es posible apreciar el evidente cambio de estilo en la producción de este autor, quien evolucionó desde una música inspirada en las enseñanzas de la prestigiosa escuela francesa a un estilo basado en las influencias procedentes del folclore andaluz. Algunas de las más célebres partituras creadas durante su estancia en tierras francesas, en las cuales se observan, de manera evidente, las influencias de la cultura popular andaluza, son sus obras para piano *Rincones sevillanos* (1911) y *Tres danzas andaluzas* (1913) o su creación para orquesta, *La procesión del Rocío* (1913), esta última, estrenada en el Teatro Real de Madrid, de gran prestigio en la carrera de Turina. En este poema sinfónico, compuesto en dos actos, *Triana en fiesta* y *La procesión*, se manifiesta, de nuevo, el notable interés del músico por incluir temas propios del folclore andaluz en sus obras. Para la creación de su *Procesión del Rocío*, el artista, en el que ya observamos un estilo compositivo que se aproxima al de sus últimos años, se inspira en una importante tradición religiosa de la ciudad de Sevilla cuyo ambiente festivo está presente durante toda la partitura<sup>196</sup>. Una atmósfera que el autor andaluz refleja mediante el uso de los sonidos propios del flamenco y la utilización de compases propios de la música popular del sur de España, 3/4 y 6/8, los cuales, como hemos podido analizar anteriormente, constituyeron la base rítmica de las obras de inspiración andaluza. El primer movimiento, *Triana en fiestas*, destaca por el uso de danzas propias de la música popular española como la soleá o la seguidilla. El segundo movimiento comienza con los sones del tamboril y la dulzaina, que anuncian la llegada del cortejo e introduce el tema religioso para, posteriormente, conducir al oyente al clímax sonoro que se produce con la interpretación de la *Marcha Real*. Turina finaliza esta segunda parte utilizando, de nuevo, las seguidillas, cuyo sonido se reduce poco a poco, un efecto del que se vale para crear una sensación de progresivo alejamiento de la romería<sup>197</sup>. Una partitura caracterizada por su gran riqueza orquestal capaz de generar en el espectador la sensación de ser partícipe de esta festividad andaluza que el compositor recordaba con nostalgia. Un reflejo, a través de la música, de las tradiciones más simbólicas de la cultura popular andaluza que podemos ver también las obras de pintores costumbristas como Manuel Cabral Aguado-Bejarano (1827-1891) o Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-18667), quienes reflejaron el ambiente festivo de esta procesión a través de sus lienzos.

Es preciso destacar que, a pesar de que Turina residió en París durante un período de ocho años, 1905 y 1913, el compositor nunca dejó de estar vinculado con su tierra natal, a la cual regresó

<sup>196</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, *Turina*, op. cit., 43-44.

<sup>197</sup> Cf. Ibid., 46.

en multitud de ocasiones para interpretar, ante el público sevillano, obras como la anteriormente citada, *La procesión del Rocío*, la cual se convirtió en una partitura clave en su producción musical. Un público sevillano que, sintiéndose identificado con los sonidos presentes en la música creada por Turina, llenaba los conciertos y valoraba, positivamente, el vínculo entre la música culta y la popular que se convierte en característica fundamental del legado musical de este autor.

Tras su regreso a Madrid, el artista se instaló de manera definitiva, hasta el final de sus días, y en la que creó y estrenó sus más célebres obras, Turina comenzó a trabajar en la que se convirtió en la ópera más importante de su carrera, *Margot* (1914)<sup>198</sup>. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, a través de esta comedia lírica en tres actos, posteriormente reducidos a dos, Turina nos muestra un triángulo amoroso, ambientado en París y Sevilla, entre tres jóvenes. Los protagonistas de esta historia de amor son Margot, una cabaretera francesa, José Manuel, enamorado de la joven parisina y Amparo, la novia de José Manuel. Para la creación de esta ópera, en la que Turina depositó grandes esperanzas, contó con la colaboración de Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, un matrimonio de exitosos libretistas que también colaboraron con los compositores anteriormente analizados. A pesar de las altas expectativas de Turina, esta partitura dejó una sensación agri dulce entre los críticos musicales de este período, quienes, a pesar de reconocer los esfuerzos del sevillano, consideraron a esta ópera de un nivel de complejidad inferior al de anteriores producciones como *La procesión del Rocío*<sup>199</sup>. La propia libretista, María Lejárraga, manifestó en su libro de memorias, *Gregorio y yo*, el descontento con las feroces críticas recibidas por importantes figuras del panorama musical de este período.

«[...] los “reventadores” habían organizado perfectamente la conspiración para asesinar -no hay vocablo más apropiado- la obra...La infeliz *Margot* sucumbió a manos de sus feroces adversarios<sup>200</sup>.»

Más allá de las críticas, que han perjudicado la imagen de esta ópera, hoy en día con un escaso número de representaciones, uno de los fragmentos de *Margot*, pertenecientes al final del acto II de la obra, ha sido rescatado como marcha procesional de la actual Semana Santa sevillana, una festividad religiosa con la que, como hemos podido analizar anteriormente, el compositor estuvo estrechamente vinculado a lo largo de toda su vida<sup>201</sup>.

---

<sup>198</sup> Vid., Apéndice de imágenes I: compositores. Lámina VIII.

<sup>199</sup> Cf. MARCO, TOMÁS, *Spanish Music in the Twentieth Century*. Cambridge, Harvard University Press, 1993, 38-39.

<sup>200</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, *Turina*, op. cit., 52.

<sup>201</sup> Vid. ROLDÁN, Manuel Jesús, *De Margot a Pasión: El día que murió Joaquín Turina* (En línea). Disponible en: <http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/de-margot-a-pasion-el-dia-que-murio-joaquin-turina-87469->

Tras *Margot*, el año 1915, la ciudad de Madrid homenajeó a Joaquín Turina y Manuel de Falla, dos de sus más importantes figuras del momento, a los cuales la música española agradeció su importante labor como embajadores, a su paso por París, de la cultura nacional. La década de 1910, enormemente fructífera en la producción musical del artista, quien estrena diversas obras como *Navidad* (1916) o *La adúltera penitente* (1917), culminó con la creación de *Danzas fantásticas* (1919), una partitura para orquesta considerada por muchos críticos como la obra más importante de la carrera de Turina. El propio autor definió la estampa que quiso recrear en esta partitura con las siguientes palabras: «El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla y del fondo de las estrechas copas, llenas de vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría<sup>202</sup>.». Estas tres danzas, originariamente escritas para piano, fueron estrenadas en el Teatro Price de Madrid el 13 de febrero de 1920 y estuvieron inspiradas en algunos trabajos del escritor José Mas<sup>203</sup>, encontramos tres danzas, *Exaltación*, *Ensueño* y *Orgía*, que se convierten en representantes de la música popular propia de tres regiones españolas: Aragón, País Vasco y Andalucía. Para las dos primeras piezas de esta creación, Turina se inspira en la jota aragonesa, en el caso de su pieza *Exaltación*, y en los ritmos propios del *zortziko*, un popular baile vasco-navarro para *Ensueño*<sup>204</sup>. Es en *Orgía*, el último de los movimientos de esta partitura, vuelve, de nuevo, la vista a Andalucía a través de una melodía brillante que toma como base la farruca, un palo del flamenco.

Durante este mismo año, 1920, el autor estrenó también otra de sus obras para orquesta más representativas, considerada como una de las mejores creaciones nacionales de este género, *Sinfonía sevillana*, pieza de orquestación ligera que el musicólogo Federico Sopena describió como una obra sinfónica capaz de resumir y redimir el maltrecho pasado español a través de la música. Dividida en tres movimientos, *Panorama*, *Por el río Guadalquivir* y *San Juan de Aznalfarache*, y estrenada en el Teatro Real de Madrid el 30 de marzo de 1921, esta partitura se llevó el primer premio en el “Concurso de composición del Gran Casino de San Sebastián”, cuyo jurado estaba conformado por los célebres compositores Bretón, Guridi y Villa. En la primera de estas tres piezas, *Panorama*, Turina juega con la métrica a través de un *tempo Andante – Allegretto*. En esta parte existen dos motivos claramente definidos: una evocación al *schottis* madrileño y un segundo motivo con claras referencias a la música andaluza. En el segundo movimiento, *Por el río Guadalquivir* (*Andantino mosso*), las características orquestales utilizadas por el sevillano son similares a las representadas por el músico

---

[1452466413.html](http://1452466413.html). Consultado el 22 de mayo de 2017.

<sup>202</sup> SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique, *Turina y Sevilla*, op. cit., 16.

<sup>203</sup> Especialmente en su libro, *La Orgía*, que da nombre al tercer movimiento de las *Danzas fantásticas* compuestas por Joaquín Turina.



francés Paul Dukas (1865-1935), adscrito a la corriente impresionista, en algunas de sus más importantes partituras como *El aprendiz de brujo*. En esta misma pieza, Turina introdujo también los sonidos propios de un dramático cante flamenco, la petenera. El último movimiento, *San Juan de Aznalfarache*, cuyo *tempo* es el *Allegro vivo*, se caracteriza por una atmósfera festiva y luminosa que retoma los temas utilizados en los anteriores movimientos<sup>205</sup>. El éxito de esta *Sinfonía sevillana*, impulsa al artista a la creación de una nueva pieza, *Sanlúcar de Barrameda*. A través de esta “sonata pintoresca” dividida en cuatro movimientos, *En la torre del castillo*, *Siluetas de la calzada*, *La playa* y *Los pescadores en Bajo de Guía*, Turina traslada al espectador los paisajes propios de esta tierra, a la que el mismo describe como «[...] maravillosa *Ciudad de Plata*, centinela del Guadalquivir y maga hechicera, que combina sutilmente el yodo de su mar con el perfume de su manzanilla<sup>206</sup>.» Junto a las dos anteriores partituras, *Danzas fantásticas* y *Sinfonía sevillana*, estas tres partituras, compuestas en un breve período de tiempo, conforman una triada fundamental en la producción musical del artista.

Tras estas obras, durante la década de 1920, fundamental en la carrera del compositor, fueron estrenadas otras dos importantes piezas, *Jardín de Oriente* (1923) y *La oración del torero* (1925), representadas ambas por primera vez en el Teatro Real de Madrid, un lugar mágico para este autor. En su ópera *Jardín de Oriente*, cuyo libreto fue escrito, de nuevo, con la ayuda de sus colaboradores Gregorio Martínez Sierra y María Lejárraga, quienes realizaron un importante esfuerzo por recrear con el máximo detalle el ambiente de los palacios del Norte de África, un lugar al que viajaron para conocer de primera mano el ambiente. En esta ópera, dividida en un acto y dos cuadros, Turina, inspirado por los sonidos procedentes de Marruecos, a pesar de que la obra se basa en melodías y armonías españolas, lleva a escena la historia de amor entre una de las esposas del sultán y el caballero que derrota a éste en la batalla. Como hemos podido analizar con anterioridad, el gusto por los temas orientales fue bastante habitual entre los músicos pertenecientes a la corriente nacionalista de las últimas décadas del siglo XIX. Una inspiración por lo exótico que podemos observar también en las nuevas corrientes artísticas surgidas a finales de este período, entre las que destacan las artes decorativas alhambristas o la arquitectura regionalista, que se adhiere al estilo neomudéjar. Tan solo dos años más tarde, en 1925, Turina estrenó otra de sus obras de notable éxito, *La oración del torero*, un cuarteto para laúdes que posteriormente, en el año 1927, fue adaptado por el propio Turina para ser representado por una orquesta de cuerda<sup>207</sup>. A través de *La oración del torero*, el sevillano, gran

---

<sup>205</sup> Cf. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, *Turina*, op. cit., 63-64.

<sup>206</sup> SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique, *Turina y Sevilla*, op. cit., 71

<sup>207</sup> Cf. MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina* (En línea), op. cit.



admirador de todo lo relacionado con la tauromaquia, reflejó, musicalmente, los sentimientos de un torero durante los momentos previos a su salida a la plaza.

Un año después, en 1926, el artista fue galardonado con el Premio Nacional de Música, una mención que, a pesar de otorgarse como reconocimiento a la dilatada carrera de Turina, se centró en una partitura en concreto, *Trío n.1*, una obra de cámara dedicada a la Infanta Isabel de Borbón<sup>208</sup>. Las últimas décadas de la vida de este autor estuvieron caracterizadas por su dedicación a la enseñanza, a la que accedió, a partir de 1931, a través de su Cátedra en el Conservatorio de Madrid. Igualmente, durante estos años, el músico colaboró de manera activa en la prensa como crítico musical. Algunas de las publicaciones en las que participó fueron los periódicos *El debate*, *Ya* y el semanario *Dígame*. Una dedicación que no impidió al sevillano continuar ampliando su ya extenso número de partituras, sobre todo mediante la creación de múltiples obras para piano, instrumento al cual se aferró durante los últimos años de su vida. Asimismo, es preciso destacar que, por la singularidad de su obra, caracterizada por el uso de los recursos propios del folclore andaluz, Turina publicó, en el año 1917, su *Enciclopedia abreviada de la música*, a través de la cual el artista realizó su aportación teórica a la música de este período. Durante los últimos años de vida, bastante debilitado por la enfermedad que sufría, una grave bronconeumonía, este autor se encontraba preparando un nuevo *Tratado de composición musical* del que solo finalizó los dos primeros volúmenes. Una muestra del interés de Turina por dejar constancia de sus esfuerzos realizados en favor de la creación de una música propiamente española, de indiscutible carácter nacionalista.

En la producción musical creada por este autor durante su última etapa continuó presente su espíritu sevillano, del que nunca llegó a desprenderse. A pocos meses de su fallecimiento, el cual se produjo el 14 de enero de 1949, el compositor finalizó la que sería su última obra, *Desde mi terraza*, una pieza para piano dedicada a su hijo Joaquín en la que, nuevamente, el artista abrazó los sonidos propios de la música andaluza por última vez. Un particular modo de entender y sentir esta manifestación artística que llevó al compositor a convertirse en una de las más aclamadas y prestigiosas figuras del panorama cultural de su época, así como en uno de los máximos exponentes del nacionalismo musical que hemos podido analizar en el presente trabajo.

---

<sup>208</sup> Cf. GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, *Turina*, op. cit., 75.

### CAPÍTULO 3. Paralelismos entre el nacionalismo musical español y europeo

Como hemos podido analizar durante la presente investigación, el auge del nacionalismo español, de esencial importancia en las últimas décadas del siglo XIX, buscó la legitimación internacional, redefiniéndose como Estado-nación, a través de la construcción de nuevas señas de identidad basadas en la exaltación folclore y las tradiciones. Un proceso de legitimación que continuó siguiendo las directrices marcadas por los grandes movimientos nacionalistas surgidos en la Europa de mediados de este siglo, especialmente el alemán y el italiano, los cuales llegaron de la mano de un movimiento que marcaría profundamente la producción cultural europea, el Romanticismo.

Tras el asentamiento definitivo de la burguesía en el poder, resultado del ciclo revolucionario que tuvo lugar en Europa entre los años 1820 y 1848, la nueva élite burguesa tomó como elementos de legitimación algunas de las costumbres y modos de vida de la nobleza, entre los que destacó el uso de la música como esencial instrumento de prestigio. La música se convirtió entonces en una de las manifestaciones artísticas más valoradas de la época, estableciéndose como un elemento fundamental en la articulación de las relaciones sociales que, a partir de entonces, se transformaron debido a la entrada de este nuevo público burgués en los teatros, que hasta estos años habían estado reservados a quienes podían obtener una invitación. El hecho de que este nuevo público pudiese participar en las actividades musicales comprando su derecho de entrada con dinero, trajo consigo un aumento sustancial del número de asistentes la apertura de los teatros, lo que dio lugar al nacimiento de los grandes teatros que hicieron de la música una empresa de gran rentabilidad<sup>209</sup>.

Los grandes movimientos nacionalistas surgidos en esta Europa burguesa están directamente relacionados con el Romanticismo, un movimiento cultural que logró una amplia acogida a través de la música, al ser esta una manifestación artística capaz de superar las barreras idiomáticas y convirtiéndose, por tanto, en un excelente medio de propaganda internacional. Impulsada por estos movimientos nacionales emergentes, la producción musical de este período se convirtió en un importante medio de difusión de las ideas nacionalistas a través de las creaciones de célebres compositores como Wagner o Verdi, entre otros muchos, en cuyas obras es posible hallar con frecuencia contenidos de marcado carácter ideológico. En general, gran parte de la actividad intelectual desarrollada en Europa a partir de los años del Congreso de Viena, estuvo caracterizada por la unión entre los principales temas políticos con las preocupaciones y tendencias estéticas que triunfaban durante estas décadas, haciendo de la producción musical un arma esencial para lograr el

---

<sup>209</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “El nacionalismo alemán en *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner”, *MINA III*, 14, (mayo de 2016), 7.

principal objetivo del movimiento cultural de estos nacionalismos emergentes, construir las señas de identidad propia de cada uno de estos países del viejo continente. Una meta que podemos observar también en el nacionalismo español de finales de siglo<sup>210</sup>.

A pesar de que en esta investigación nos centraremos en conocer los paralelismos presentes entre el nacionalismo alemán, que surge en el contexto de la unificación de los estados germánicos, y el italiano, conocido como *Risorgimento*, muchos otros países europeos iniciaron procesos nacionalistas en los cuales la cultura, y en concreto, la música, tuvieron un importante valor. Algunos de estos movimientos nacionalistas de la Europa de las primeras décadas del siglo XIX podemos encontrarlos en países como Bélgica, Polonia, Rusia, Finlandia o Noruega, entre otros. En el caso belga, destaca la importancia del compositor Daniel François-Esprit Auber (1782-1871), creador de más de 70 obras, entre las que destacó como autor de ópera. Su obra *La muette de Portici*<sup>211</sup> está directamente relacionada con el movimiento de independencia de este país puesto que, durante la noche del 25 de agosto de 1830, una vez finalizada la representación de esta célebre ópera en cinco actos, dio comienzo la revolución belga. Una prueba evidente del poder de la música como instrumento de propaganda nacionalista. En el caso de Polonia, el autor más comprometido con el movimiento nacionalista fue Federico Chopin (1810-1849)<sup>212</sup>, quien, en apoyo del fracaso movimiento en favor de la independencia de este país, compuso su *Estudio Revolucionario, op. 10*, una obra que se convirtió en uno de los principales mecanismos de difusión del nacionalismo polaco<sup>213</sup>. De la misma manera, es posible observar el compromiso político en la producción musical de un importante grupo de compositores rusos, denominados como *Los Cinco*: Modest Mussorgsky (1839-1881), Nicolai Rimsky-Kórsakov (1844-1918), Aleksandr Borodín (1833-1887), Mily-Alexeievitch Balakirev (1836-1910), considerado como el líder de este grupo, y César Antonovitch Cui (1835-1918), quienes, por sus convicciones nacionalistas y liberales, se reunieron en San Petersburgo durante los años 1856 y 1870. Estos cinco autores tuvieron como principal objetivo impulsar la creación de una música comprometida con el folclore ruso, alejándose de ese modo de las obras, de carácter más occidental, creadas por los compositores adscritos a la fundación del Conservatorio de Moscú, entre los que destaca la figura de Peter Tchaikovsky (1840-1893)<sup>214</sup>.

El norte de la Europa del siglo XIX también se vio afectado por estos movimientos de

---

<sup>210</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas”, op. cit., 307

<sup>211</sup> Vid. SLATIN, SONIA, “Opera and revolution: *La Muette de Portici* and the Belgian revolution of 1830 revisited”, *Journal of musicological research*, vol. 3, 1-2, (1979), 45-62.

<sup>212</sup> Vid. GOLDBERG, Halina, *Music in Chopin's Warsaw*. Londres, Oxford University Press, 2008.

<sup>213</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas”, op. cit., 312.

<sup>214</sup> Cf. Ibid., 314.

independencia, que poseían una notable propaganda cultural, en los que la música se convirtió en uno de los principales instrumentos de difusión y exaltación del germen nacionalista. El compositor finlandés Jean Sibelius<sup>215</sup> (1865-1957), enormemente valorado gracias a su lucha, a través de obras como *Cuatro Leyendas* (1895), *Suite de Lemminkäinen* (1895) o *Finlandia* (1900), cuya marcha se convirtió en un segundo himno nacional, en contra de la *rusificación* finlandesa promovida por el zar Alejandro III. Un proceso iniciado tras la incorporación de los territorios de este país al Imperio Ruso en 1809, que dio lugar a una serie de movimientos nacionalistas que culminarían con la revolución del año 1917. La obra de Sibelius es considerada como un instrumento fundamental en el desarrollo de la identidad nacional al convertirse esta en una exaltación de los sentimientos patrióticos. Otro de los grandes compositores de la Europa del norte, que en la actualidad continúa siendo notablemente valorado, fue Edvard Hagerup Grieg<sup>216</sup> (1843-1907). La obra de este compositor noruego, considerado como uno de los autores más representativos del Romanticismo musical europeo, contribuyó, al igual que la de los anteriores compositores, a la creación y exaltación de las señas de identidad nacionales. En su largo listado de creaciones es posible observar las evidentes influencias del folclore noruego, presentes en su gusto por el cancionero popular de este país, que cultivó en un elevado número de sus partituras<sup>217</sup>.

La multiplicidad de este tipo de movimientos surgidos en el viejo continente tuvo su reflejo, en mayor o menor medida, en la música compuesta en la España de las últimas décadas del siglo XIX. Como hemos podido analizar, tal y como sucedió en multitud de países europeos, las obras de los compositores más célebres de este período se convirtieron en un instrumento fundamental en la creación de las señas de identidad nacionales, que constituyeron la base del emergente Estado-nación español. Unas composiciones impulsadas por los teóricos del nacionalismo musical, fundadores de la moderna musicología, que tomaron importantes influencias de la producción alemana e italiana, encabezada por sus máximos representantes, Wagner y Verdi. La utilidad de la música como vehículo de propaganda y difusión del movimiento nacionalista llegó a lograr un indiscutible prestigio en estos países, sobre todo los años previos a las revoluciones de 1848, siendo considerada como una manifestación tan importante como lo fueron las reivindicaciones populares o las reformas políticas que se llevaron a cabo durante estas fechas<sup>218</sup>.

Estos dos importantes movimientos nacionalistas, que pasaremos a analizar en este apartado,

---

<sup>215</sup> Vid. DERNONCOURT, Sylvie, *Sibelius*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

<sup>216</sup> Vid. DAHL, Erling jr, *Edvard Grieg. His life and music*. Troidhaugen, Edvard Grieg Museum, 2002.

<sup>217</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, "Las actuales señas", op. cit., 316-317.

<sup>218</sup> Cf. Ibid., 307

buscaron en la cultura popular los referentes necesarios para la construcción de una nueva identidad a través de la música, tal y como lo haría el nacionalismo español algunas décadas más tarde. Una fusión entre lo romántico y lo político a través de la cual los compositores más destacados de estos países, crearon una larga lista de influyentes composiciones, difundidas universalmente, que aún en la actualidad continúan conservando su vigencia como elementos esenciales para la legitimación de los ideales político-nacionales<sup>219</sup>.

### 3.1. El nacionalismo musical español frente al alemán

Como hemos podido analizar, la Europa del siglo XIX vio nacer a multitud de movimientos nacionalistas, con mayor o menor repercusión internacional, que tuvieron como resultado la creación de señas de identidad propias de estos emergentes estados-nación que florecían a lo largo del viejo continente. La producción cultural elaborada por los autores adscritos al movimiento nacionalista alemán, quienes destacaron por su evidente influencia en artistas de todo el continente, conforma un legado que, aún en la actualidad, es considerado como una de las más importantes referencias en cuanto al arte se refiere. La música, como instrumento fundamental para estos movimientos, debido a su poder como elemento legitimador y su facilidad para la difusión de ideas, a causa de la popularidad del género operístico durante estos años, obtuvo una excepcional influencia en el nacionalismo alemán del siglo XIX y, sobre todo, en las composiciones del que se convertiría en su máximo exponente, Richard Wagner (1813-1883). Una influencia que continúa vigente en la actualidad.

El movimiento nacionalista alemán tiene su origen en las revoluciones liberales acontecidas entre los años 1848 y 1849, llevadas a cabo en el Imperio Austrohúngaro, como respuesta a un período durante el cual la burguesía reivindicaba la creación de un nuevo orden. Estos años, que suponen un punto de inflexión en la carrera de autores pertenecientes a diversas manifestaciones artísticas y, en concreto, en la producción musical wagneriana, son fundamentales para la creación de esta nueva conciencia unificadora, que se constituye como la base del proyecto nacionalista alemán<sup>220</sup>. La obra de Wagner, quien se convirtió en una figura emblemática del Romanticismo, es considerada como el inicio de la música moderna por su capacidad de ruptura con las convenciones, así como también debido a la facilidad de este artista para la creación de nuevos cauces en el mundo de la composición.

---

<sup>219</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “La música como instrumento”, op. cit., 68.

<sup>220</sup> Cf. ESTEBAN, Iñaki, “Wagner, el héroe romántico y sus demonios”, *Pérgola*, (mayo de 2013), 4.

Buena parte de la importancia de su contribución al movimiento nacionalista reside en los cambios en el panorama musical iniciados por el artista de Leipzig, quien vuelve la mirada a las antiguas crónicas germánicas, que narran leyendas populares, y a la mitología alemana. Una mirada a las tradiciones y mitos que se convierte en la base necesaria para la creación de esta novedosa conciencia nacional, que obtuvo su momento de máximo esplendor al calor del proceso de unificación de los territorios germanos liderado por Prusia que, posteriormente, conformarían el nuevo Estado-nación alemán<sup>221</sup>.

Las aportaciones de Wagner al mundo de la música y, en concreto, al género operístico, en el que triunfó como compositor, están directamente relacionadas con la personalidad y los modos de vida de este autor. Enormemente comprometido con la política y, en concreto, con el proyecto nacionalista alemán, la producción musical de este artista destaca por su carácter profundamente dramático, que retoma y moderniza el espíritu de la tragedia griega. A pesar de que la creación musical de este compositor recibió importantes influencias de la obra de autores de gran prestigio como Bach o Beethoven, este último una de sus principales fuentes de inspiración, Wagner fue un paso más allá, en busca de lo que él mismo definió como *Gesamtkunstwerk*<sup>222</sup> un concepto que se refiere a las obras que integran y fusionan la música, el teatro y las artes plásticas en una misma creación<sup>223</sup>. Este nuevo término ideado por el compositor, quien criticaba duramente la producción operística imperante durante su época, por su carácter elitista y comercial, fue determinante en la producción del artista, así como también en su influencia en posteriores corrientes musicales surgidas en toda Europa<sup>224</sup>. Algunas de las principales características de su obra, entre las que destacan el uso de *leitmotifs* o el destacado papel que confiere a la orquesta, conformaron un estilo compositivo que, como hemos podido analizar anteriormente, está presente en la moderna musicología impulsada por los principales teóricos del nacionalismo español de las últimas décadas del siglo XIX, quienes, encabezados por Felipe Pedrell, tomaron a Wagner como referencia absoluta. Unas influencias basadas en el deseo del compositor por renovar el drama musical, que podemos hallar en las más célebres zarzuelas y, sobre todo, óperas creadas en la España de estos años, un país en el que la música, como hemos podido conocer durante el transcurso de la presente investigación, adquirió un destacado papel como elemento legitimador del proyecto nacionalista.

---

<sup>221</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “El nacionalismo alemán”, op. cit., 7.

<sup>222</sup> Término traducible al castellano como “Obra de arte total”.

<sup>223</sup> Cf. LLORET GONZÁLEZ, Jesús, “El concepto de *Gesamtkunstwerke* como obra de arte del futuro”, *Filomúsica*, 85, (octubre de 2007).

<sup>224</sup> Cf. ESTEBAN, Iñaki, “Wagner, el héroe romántico y sus demonios”, *Pérgola*, (mayo de 2013), 4.

Es posible dividir la producción operística de Richard Wagner en tres períodos: unos primeros años, hasta 1842, período durante el cual el joven artista compuso sus primeras óperas, entre las que destacan *Las Hadas* (1833), *La prohibición de amar* (1836) o su primera ópera de gran éxito, *Rienzi* (1842), esta última con una notable influencia de la *Grand opéra*<sup>225</sup>, un importante subgénero de la ópera francesa. A pesar de que, a través de estas obras, es posible observar la gran sensibilidad artística del compositor, estas creaciones no dan muestra de las innovaciones que el autor desarrollaría algunos años más tarde<sup>226</sup>. En segundo lugar, un período intermedio, entre los años 1843 y 1851, durante el cual el músico compuso algunas de sus más célebres obras del género operístico como *El holandés errante* (1843) o dos de sus importantes partituras de inspiración medieval, *Tannhäuser* (1845) y *Lohengrin* (1850), en las que el propio Wagner se convierte en libretista, algo bastante habitual en la producción de este autor. Este período marcó un trascendental punto de inflexión en la actividad musical wagneriana puesto que, tras la revolución de marzo del año 1848, tremendamente comprometido con la política e inspirado por las ideas impulsadas por uno de sus máximos referentes, Mijaíl Bakunin, con quien llegó a entablar amistad, el compositor se comprometió de manera explícita con la causa política. La llegada de las tropas prusianas, que provocó la inminente huida de los revolucionarios, obligó a Wagner a abandonar forzosamente Dresde, ciudad en la que se encontraba al inicio de la revolución de 1848, para partir hacia la tierra que se convertiría en su refugio, Zúrich, desde donde escribió uno de sus principales ensayos *Arte y Revolución* (1849)<sup>227</sup>. A través de este texto, Wagner reflexiona sobre la capacidad de la producción cultural y artística como elemento fundamental para las transformaciones políticas<sup>228</sup>. Un pensamiento que es posible hallar presente en las creaciones de carácter más profundamente nacionalistas del compositor y que se extendió, logrando una notable influencia, entre los movimientos nacionalistas surgidos en la Europa del XIX. Tan solo un año más tarde, en 1850, Wagner escribió otro de sus más conocidos y controvertidos ensayos, *Das Judentum in der Musik* (*El judaísmo en la música*), un texto a través del cual el compositor de Leipzig niega a los judíos sus capacidades como creadores de arte, puesto que los artistas pertenecientes a esta religión, según las ideas de Wagner, tan solo son capaces de imitar las obras elaboradas por otros autores. Este ensayo, mediante el cual ataca directamente a dos importantes compositores judíos contemporáneos a Wagner, Felix Mendelssohn (1809-1847) y Giacomo

<sup>225</sup> Vid. FERNÁNDEZ DE LARRINOA, Rafael, “Las voces del Romanticismo olvidado. La *Grand Opéra* francesa (1830-1849)”, *Audio Clásica*, 150, (diciembre de 2009).

<sup>226</sup> Cf. *El drama musical y Wagner* (En línea). Disponible en: <https://sites.google.com/site/bicentenariowagnerverdi/Obras-musicales/El-drama-musical-y-Wagner>. Consultado el 27 de abril de 2017.

<sup>227</sup> Vid. WAGNER, Richard, *Arte y Revolución* (En línea). Disponible en: [http://juliobeltran.wdfiles.com/local--files/cursos:ebooks/Wagner\\_ArteyRevolucion\\_completo.pdf](http://juliobeltran.wdfiles.com/local--files/cursos:ebooks/Wagner_ArteyRevolucion_completo.pdf). Consultado el 27 de abril de 2017.

<sup>228</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “El nacionalismo alemán”, op. cit., 8.



Meyerbeer (1791-1864), es la prueba del antisemitismo y racismo presente en la ideología del artista. Un pensamiento que, años más tarde, ostentaría el nazismo<sup>229</sup>, personificado en la figura de Adolf Hitler, quien consideró al compositor como un visionario de la nación alemana y utilizó, masivamente, la obra de este autor como símbolo de la cultura del régimen nazi<sup>230</sup>.

El último período de su obra, entre los años 1851 y 1882, supone su momento de máximo esplendor como compositor dramático. Durante estos años elabora su afamado ciclo de cuatro óperas, *El anillo del nibelungo*, escritas en un largo período de veintiséis años. Un conjunto de óperas que reciben notables influencias de la mitología germánica, mediante las cuales el compositor, en su pretensión por superar la tragedia griega en busca de un drama musical pagano de raíces profundamente germanas, sitúa a la nación sobre la fe, una de las principales claves del pensamiento wagneriano que está directamente relacionada con las ideas del filósofo Friedrich Nietzsche. A pesar de que este importante pensador se convirtió en un gran seguidor de la obra del compositor, asumiendo este parte de los esfuerzos teóricos, en el plano de la filosofía, del wagnerianismo, su relación terminó difuminándose a raíz de la composición de una de las más importantes obras del músico y la que fue su última ópera, *Parsifal* (1882)<sup>231</sup>. Como es posible observar a través de su tetralogía, *El anillo del nibelungo*, Wagner buscó los signos de identidad en los héroes y las principales figuras legendarias de la mitología germánica, un recurso común entre los movimientos culturales impulsados por las ideas nacionalistas surgidos en toda Europa. En España, los principales teóricos del nacionalismo musical impulsaron, siguiendo el referente wagneriano, la creación de una ópera nacional, convertida en una expresión creativa reflejo de la cultura popular española y elemento esencial para la legitimación internacional. Encontramos algunos de los principales ejemplos de las influencias wagnerianas en la música española de las últimas décadas del siglo XIX en obras como *Los amantes de Teruel* de Bretón, *María del Carmen* de Albéniz o *Margarita la tornera* de Chapí, entre otras muchas partituras que se convierten en destacados representantes del drama y las características e innovaciones técnicas de las obras creadas por el compositor alemán.

Durante su último período encontramos también otras de las obras cumbres de su producción, *Tristán e Isolda* (1865) y *Los maestros cantores de Nuremberg* (1868)<sup>232</sup>, esta última, considerada

---

<sup>229</sup> Vid. MEYER, Michael, *The politics of music in the Third Reich*. New York, Peter Lang, 1993.

<sup>230</sup> Cf. *Richard Wagner* (En línea). Disponible en: <http://holocaustmusic.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/wagner-richard/>. Consultado el 27 de abril de 2017.

<sup>231</sup> Cf. GÓMEZ, Daniel Alejandro, “Wagner y Nietzsche: la trascendencia nacional o filosófica”, *Sinfonía virtual*, 2, (enero de 2007).

<sup>232</sup> Cf. *Wagner operas* (En línea). Disponible en <http://laopera.net/historia-de-la-opera/wagner-operas>. Consultado el 27 de abril de 2017.

como su creación nacionalista por excelencia. Inspirada en el poema de Gottfried von Strassburg<sup>233</sup> *Tristan und Isolde*, en la trágica historia de amor de su célebre ópera en tres actos, *Tristán e Isolda*, de la que el propio compositor es también libretista, las innovaciones de Wagner están presentes de manera constante. Por su armonía orquestal, cromatismo y, sobre todo, uso de la polifonía<sup>234</sup>, las novedosas características técnicas de esta obra han llevado a considerarla como un referente en la renovación y modernización de la música de su época. Esta ópera, en la que podemos hallar también elementos propios de la música nacionalista, a pesar de que en muchas ocasiones la crítica los ha ignorado debido a la evidente presencia de estos símbolos nacionalistas en otras obras del compositor, como *Los maestros cantores de Nuremberg*, se convirtió en referente e inspiración de importantes músicos posteriores como el posromántico Gustav Mahler (1860-1911) o el afamado compositor alemán Richard Strauss (1864-1949)<sup>235</sup>.

De entre todas las obras creadas por Wagner, destaca por sus componentes nacionalistas una de sus más célebres óperas *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Los Maestros Cantores de Nuremberg*), composición a través de la cual el músico destaca la esencia de signos de identidad propios del pueblo alemán. El eficaz mensaje político de esta obra, en la que el protagonista, Hans Sachs, se convierte en la encarnación de los valores alemanes, consagró esta obra como uno de los símbolos más característicos de la cultura impulsada y difundida por este emergente Estado-nación<sup>236</sup>. A través de los apasionados y controvertidos ensayos<sup>237</sup> del escritor alemán, posteriormente nacionalizado estadounidense, Thomas Mann (1875-1955), este describe con detalle su opinión acerca de la ideología nacionalista presente en la obra del músico, a quien él mismo ensalza y define como una figura «Atormentada y grandiosa como el siglo del que es perfecta expresión<sup>238</sup>.»

*Los maestros cantores de Nuremberg* representan el discurso nacionalista, exento de los recurrentes elementos mágicos o míticos presentes en la obra de este autor, más evidente de toda la producción musical de Wagner, puesto que fue estrenada en el mes de julio de 1868, tan solo tres años antes de que concluyera el proceso de unificación alemán, en enero de 1871. En esta obertura, ambientada en Baviera, uno de los territorios que presentaron mayores dificultades para su incorporación al proyecto de unificación alemán, Wagner materializa, a través de la personalidad de

---

<sup>233</sup> Gottfried von Strassburg (¿-1215) fue uno de los más destacados poetas alemanes de la Edad Media.

<sup>234</sup> El término “polifonía” se define como la simultaneidad de diversas voces melódicas que se combinan formando una armonía mediante la cual el oyente es capaz de percibir estos diferentes sonidos como un todo.

<sup>235</sup> Cf. MARTÍN TRIANA, José María, *El libro de la ópera*, op. cit., 332.

<sup>236</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas” op. cit., 309.

<sup>237</sup> Vid. MANN, Thomas, *Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner*. Madrid, Penguin Random House, 2013.

<sup>238</sup> MANN, Thomas, *Richard Wagner y la música*. Madrid, Debolsillo, 2013, 23.

los protagonistas, los valores tradicionales en contraposición con el espíritu renovador<sup>239</sup>. En el personaje de Sachs, un laborioso y modesto zapatero, encontramos la encarnación de la historia del pueblo germano, que los nacionalistas sitúan en el Sacro Imperio, una agrupación política considerada por los seguidores de este movimiento como el I Reich<sup>240</sup>. La identificación de este personaje con los tradicionales valores germanos, así como la invitación al compromiso con el proceso de unificación la observamos, de modo evidente, en su monólogo final a través de una de las más célebres frases de esta obra: «Despertad (pueblo alemán) la aurora se acerca<sup>241</sup>.» Más tradicional y reacio a los nuevos cambios se presenta el personaje de Sixtus Beckmesser, de la misma edad que Sachs, quien se opone por completo a los nuevos cambios llegados de la mano del joven Walther. En contraposición a Hans Sachs, al que Wagner otorga cualidades como la inteligencia o la tolerancia, Beckmesser representa la antítesis de los valores del humilde zapatero. Por otro lado, el personaje de Walther von Stolzing, quien llega a la ciudad desde la Franconia, se convierte en el principal motor impulsor de la renovación y portador del espíritu de la modernidad. La combinación entre Sachs y Walther da lugar a la unión entre la importancia de la tradición, base de la construcción ideológica del incipiente II Reich, y el impulso renovador en pos de la modernización propia de la nueva etapa que se iniciaba en los territorios germanos<sup>242</sup>.

La importancia del mensaje nacionalista en la obra de Wagner, así como las modernas características e innovaciones técnicas introducidas por el compositor a través de su producción, han supuesto un punto de inflexión en la historia de la música del siglo XIX. Las obras de este artista se convierten en una muestra del potencial del movimiento cultural nacionalista alemán, puesto que, a través de su producción musical, se combinan la fuerza y la belleza del drama con su destacado compromiso político. Las influencias wagnerianas se extendieron por toda la Europa de las últimas décadas de este siglo, convirtiéndose en un referente de prestigio para los compositores adscritos a los movimientos nacionalistas surgidos por todo el viejo continente, quienes encontraron en la obra de Wagner, y especialmente en sus creaciones pertenecientes al género operístico, el paradigma de la renovación musical. En el caso de España, las importantes influencias wagnerianas llegaron de la mano de la moderna musicología impulsada por una de las principales figuras del panorama cultural nacionalista, Felipe Pedrell, maestro y mentor de muchos de los más importantes compositores de este período. A través de su ya citado manifiesto *Por nuestra música*, Pedrell impulsó a los músicos españoles, en su proyecto en favor de la redefinición de las señas de identidad y la modernización

---

<sup>239</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “El nacionalismo alemán”, op. cit., 10.

<sup>240</sup> Vid. PALOMERO, Félix: “Los compromisos políticos de Wagner”, *Ritmo*, 533 (1983), 9-13.

<sup>241</sup> PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “El nacionalismo alemán”, op. cit., 9.

<sup>242</sup> Cf. Ibid., 10.

cultural, a la creación de importantes títulos, entre los que destacan algunas de las zarzuelas y óperas más representativas de este período, que encontraron gran parte de su inspiración en las innovaciones presentes en las obras del afamado compositor de Leipzig.

### 3.2. El nacionalismo musical español frente al italiano

En el caso del nacionalismo italiano, importante movimiento sociopolítico de la Europa del siglo XIX que se convirtió en el motor de unificación italiana o *Risorgimento*, los elementos procedentes de la cultura, como es común entre los nacionalismos, se convirtieron en instrumentos esenciales para la construcción de una identidad común. Tal y como hemos podido observar durante la presente investigación, la música, como instrumento esencial para la legitimación cultural de los movimientos nacionalistas, adquirió un papel protagonista en la construcción del moderno Estado-nación italiano, de la mano de quien se convirtió en uno de los máximos, y más influyentes, exponentes culturales de este país, el compositor Giuseppe Verdi (1813-1901). Su prestigio internacional le llevó a constituirse como uno de los principales referentes de la música europea del siglo XIX, cuya influencia está presente en las obras de los compositores nacionalistas españoles, a través de las cuales es posible observar cómo estos artistas hallaron inspiración en el estilo musical desarrollado por el italiano. Como es bien sabido, entre la extensa producción musical de este autor, que sirve de puente entre el estilo *belcantista*, impulsado por la célebre tríada formada por los compositores Bellini, Rossini y Donizetti, y la moderna corriente verista, la cual surge al calor del realismo literario durante las últimas décadas de este siglo, encontramos un gran número de obras estrechamente vinculadas con el movimiento nacionalista, a través de las cuales es posible observar una evidente exaltación del patriotismo.

Al igual que sucede con la actividad musical desarrollada por el compositor alemán Richard Wagner, quien, como hemos analizado anteriormente, contribuyó de manera activa a la causa nacionalista, las aportaciones de Verdi a la música convirtieron la obra del compositor en el paradigma de la cultura italiana en el contexto del Romanticismo. A pesar de que existe un elevado número de estudios que vinculan a estos dos compositores, como si de vidas paralelas se trataran, más allá de los nexos de unión que relacionan a ambos autores a través de su participación en los proyectos nacionalistas alemán e italiano y sus aportaciones a la modernización de la música culta, las características musicales presentes en las obras de ambos compositores siguen caminos opuestos. Unas diferencias que podemos hallar en sus particulares formas de concebir el arte o la política. Si

bien Wagner aspiró, a través de sus partituras, a la construcción de un “arte total”, el célebre músico italiano buscó la perfección escénica a través del conocimiento del individuo. A nivel político, encontramos también importantes diferencias en las ideologías de ambos compositores y, en particular, en sus distintas percepciones acerca de las revoluciones sucedidas en sus territorios de origen. En el caso del compositor alemán, su apasionada atracción por el movimiento nacionalista y su vinculación con líderes del pensamiento anarquista como Mijaíl Bakunin conformaron en Wagner una particular visión de la revolución, que se convierte en un indiscutible reflejo de la influencia de esta filosofía política en la ideología del célebre músico de Leipzig. Una visión política opuesta a la Verdi, quien entendía la revolución como un proceso social de esencial importancia para el crecimiento del ser humano, puesto que la historia del hombre, según el compositor italiano, se basa en un perpetuo proceso revolucionario que lleva a los individuos al cambio<sup>243</sup>.

Otra de las diferencias fundamentales entre ambas figuras de la música del siglo XIX reside en las influencias recibidas por ambos compositores, presentes de modo evidente en la producción musical de estos autores. Como hemos podido conocer anteriormente, Wagner se inspiró, principalmente, en la obra de populares compositores de la órbita germánica como Bach, Beethoven o Liszt, este último uno de los máximos promotores de la carrera del artista durante sus primeros años. Por otra parte, en el caso de Verdi, el compositor italiano, célebre por sus obras pertenecientes al género operístico, buscó inspiración a través de diversas manifestaciones artísticas italianas y extranjeras, mostrando una especial atracción por la literatura inglesa y, sobre todo, española, la cual se convirtió en un elemento recurrente en algunas de las más populares creaciones de este autor. Son diversos los compositores que, antes que Verdi, encontraron inspiración en populares temas de origen español, entre los que destacaron autores como Mozart, con sus obras *Las bodas de Fígaro* (1786) y *Don Giovanni* (1787), Beethoven, a través de su única ópera, *Fidelio* (1805), o el propio Rossini, antes citado, con su partitura *El barbero de Sevilla* (1816). Este último, un compositor enormemente admirado en España. Un gusto por “lo español” y, especialmente, por los elementos propios del folclore nacional que logró imponerse en la música culta compuesta en el viejo continente durante el transcurso de este siglo. Unas obras que, en la mayoría de los casos, prestan una especial atención a los elementos propios de la música regional española y, especialmente, la procedente de Andalucía. A través del análisis de las afamadas partituras antes citadas nos encontramos, de nuevo, frente a una muestra de la importancia del folclore andaluz en el repertorio musical de algunos de los más célebres compositores de los siglos XIII y, sobre todo, XIX. Una influencia que, sin duda, en el caso de Verdi, tuvo su reflejo en la favorable recepción de las obras de este insigne compositor italiano en los salones

---

<sup>243</sup> Cf. MATAMORO, Blas et al., *Verdi y Wagner*. Madrid, Alianza Editorial, 2013.

y teatros españoles más prestigiosos<sup>244</sup>.

El gusto de Verdi por las obras de célebres escritores españoles como Calderón o Zorrilla llevaron al músico, gran aficionado a la lectura, a imbuirse de las características presentes en la literatura escrita por novelistas españoles, muy popular entre los artistas románticos de la Europa de este período. Algunas de sus populares óperas de tema español son composiciones como *Ernani* (1844), *El trovador* (1853) o *La fuerza del destino* (1862). La primera de estas partituras, *Ernani*, una obra basada en *Hernani*, pieza teatral escrita por el dramaturgo francés Víctor Hugo<sup>245</sup>, quien mostró también una notable atracción por la cultura española, se trata de una ópera en cuatro actos cuyo libreto fue elaborado por Francesco María Piave, colaborador habitual y libretista predilecto del músico italiano. A pesar de que Bellini comenzó, tan solo unos años antes que Verdi, a elaborar su propia versión de la obra de Hugo, el entonces joven compositor de Busseto se adelantó a quien fuese uno de sus principales referentes en la música italiana y el estilo *belcantista*. Su versión de *Ernani* llega tan solo dos años más tarde del estreno de sus exitosas óperas de tema nacionalista, *Nabucco* y *Los lombardos*, aclamadas enormemente por el público italiano, a través de las cuales el artista alcanzó un notable reconocimiento. Más allá de su éxito como compositor nacionalista, que posteriormente pasaremos a analizar, en esta obra de tema español nos encontramos frente al reflejo de los valores propios del Romanticismo (la libertad individual, la valentía, el honor, etc.), trasladados a la escena a través de una partitura que supone una notable renovación en la música del compositor, quien otorga un papel protagonista al canto, de estilo recitativo, característica fundamental del melodrama *verdiano*. Otros de los principales ejemplos de la influencia española en la obra de Verdi los encontramos en sus óperas *El trovador* y *Simón Bocanegra*, basadas en las piezas teatrales homónimas del escritor gaditano Antonio García Gutiérrez<sup>246</sup>.

Sin duda, una de las composiciones más representativas de la vinculación entre Verdi y España se trata de *La fuerza del destino*, ópera en cuatro actos basada en la pieza teatral del dramaturgo Ángel Saavedra, duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, escrita en el año 1835. A través de esta partitura, el compositor italiano, ya en su etapa de madurez, recurre a la representación del destino inspirándose en las expresiones y elementos heredados de la obra de

---

<sup>244</sup> Vid. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor., *Verdi y España*. Madrid, Akal, 2014.

<sup>245</sup> La atracción de Verdi por la literatura inglesa no se limita tan solo a su gusto por las obras del dramaturgo Víctor Hugo. Durante el transcurso de la producción musical del compositor italiano es posible observar, también, la influencia del escritor William Shakespeare. El afán lector de Verdi y su gusto por la literatura *shakesperiana* impulsaron al músico a la creación de su trilogía de obras de este autor, compuesta por las óperas *Macbeth* (1847), *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893).

<sup>246</sup> Nacido en Chiclana de la Frontera, Antonio García Gutiérrez (1813-1884) fue un importante escritor, poeta y compositor de zarzuelas considerado como uno de los más importantes dramaturgos del movimiento cultural romántico en España.



Beethoven. El fatalismo y la tragedia de la novela del escritor español encuentran en Verdi su más exacto equivalente sonoro, siendo, aún en la actualidad, una de las piezas más representadas por las orquestas sinfónicas en todo el mundo<sup>247</sup>. Igualmente, es posible encontrar elementos que hacen referencia a la cultura popular española en otras célebres composiciones del artista italiano como su archiconocida ópera *La traviata* (1853), en la que Verdi introduce bailarines españoles, o *Rigoletto* (1851), basada en la obra *Le Roi s'amuse* de Víctor Hugo en la cual el propio Rigoletto, protagonista de este melodrama en tres actos, tiene origen español<sup>248</sup>. La representación de la tragedia utilizando como recurso el folclore español, y más concretamente el andaluz, se convierte en un *leitmotiv* en la obra de Verdi, quien, como hemos podido analizar, encuentra en España la tierra de las pasiones y emociones exaltadas que sedujo a los artistas románticos del siglo XIX.

Centrándonos en el proceso de unificación italiano, en el que Verdi obtuvo un destacado papel como valedor del proyecto nacionalista, es posible hallar la vinculación entre la música y la política, asociada a la causa liberal, en multitud de obras creadas por el compositor durante el transcurso de su extensa carrera. La adscripción de Verdi al movimiento nacionalista nace de su apoyo a la causa liderada por el Piamonte, una región en la cual se producen las primeras revoluciones italianas durante la década de 1820, consideradas como el principal antecedente del *Risorgimento*. Unas revoluciones piamontesas en las que participaron, activamente, algunos de los personajes que posteriormente se convertirían en importantes figuras del nacionalismo italiano<sup>249</sup>. A pesar de que los principales referentes de la escuela *belcantista* antes citados, Bellini, Rossini y Donizetti, expusieron, de manera subliminal, los anhelos y deseos del pueblo italiano, a través de obras como *L'italiana in Algeri* (1813) o *Il turco in Italia* (1814), ambas de Rossini, Verdi se convirtió en el principal exponente italiano de la vinculación entre la música y la política. Una fusión que dio lugar a la construcción de un ideario nacional presente en la producción musical del compositor, que hace de algunas de sus piezas auténticos himnos a la exaltación de la patria italiana<sup>250</sup>. Una apasionada defensa del proyecto nacionalista que, al igual que en el caso del compositor alemán Richard Wagner, fue enormemente admirada por los impulsores de los movimientos nacionalistas surgidos en toda Europa durante las últimas décadas del siglo XIX. Unos artistas que, en el caso español, hallaron en la obra de Verdi una extraordinaria fuente de inspiración presente, sobre todo, en las piezas de estética verista, tendencia que obtuvo una gran recepción entre los compositores y espectadores procedentes de España durante

---

<sup>247</sup> Cf. BRIL, France-Yvonne, *Verdi*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977, 84-86.

<sup>248</sup> Cf. IRANZO DE EBERSOLE, Carmen, "El alma de España en Giuseppe Verdi y Víctor Hugo", *Asociación Internacional de Hispanistas*, Actas IV, 1971, 463.

<sup>249</sup> Vid. BUTRÓN PRIDA, Gonzalo, "La inspiración española de la Revolución Piamontesa de 1821", *Historia Constitucional*, 13, 2012.

<sup>250</sup> Cf. GÓMEZ, Daniel Alejandro, "El nacionalismo italiano en la música", *Filomúsica*, 73, 2006.



este período. Podemos observar algunas de las características propias del Verismo en *Otello* (1887), una ópera mediante la cual Verdi se anticipa a las populares *Pagliacci* y *Cavalleria Rusticana*, compuestas por Mascagni y Leoncavallo pocos años más tarde y consideradas como iconos de este movimiento estético.

La primera de las grandes óperas nacionalistas compuestas por Verdi fue *Nabucco*, estrenada en el año 1842 y basada en *Nabuccodonosor*, el drama escrito por Temístocle Solera. A través de esta partitura, caracterizada por la presencia de multitud de fragmentos que reflejan una feroz exaltación patriótica, el compositor italiano lanzó su apasionado mensaje nacionalista al público asistente a las representaciones, quienes llegaron a identificarse con la opresión sufrida por los hebreos. El compositor identifica al pueblo italiano con el coro, cuyos componentes claman por su libertad a través del canto *Va pensiero sull'ali dorate*, convertido, tras el estreno de esta ópera, en un himno del movimiento nacionalista. Representada cincuenta y siete veces en tan solo cuatro años, la favorable acogida de la obra en los teatros convirtieron al entonces joven Verdi en el compositor más popular de la Italia de su época, siendo considerado símbolo de la resistencia del pueblo italiano frente al austriaco. Entre los fragmentos más aclamados por el público, por su manifiesto carácter nacionalista, destacan la plegaria de Zaccaria, Sumo sacerdote de Jerusalén, clamando en favor de la libertad del pueblo hebreo o el aria de Abigaille, a través de la cual manifiesta que se derribará al rey de Babilonia, identificado como un símbolo de la tiranía austriaca. Tanto llegó a extenderse su popularidad entre los partidarios de la causa nacionalista y, especialmente, los adscritos al movimiento piamontés que, desde los últimos años de la década de 1850, el nombre del compositor comenzó a utilizarse como clave para enmascarar uno de los emblemas más populares entre los promulgados en favor de la llegada de la dinastía Saboya al poder. La frase “¡Viva Verdi!”, enormemente aclamada en la época, no mostraba una simple admiración por la obra del compositor, sino que escondía, a modo de acróstico, la frase “*Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia*” (“¡Viva Víctor Manuel rey de Italia!”)<sup>251</sup>.

El éxito de *Nabucco* motivó a Verdi a continuar en el camino de la composición nacionalista, estrenando, de nuevo junto a Solera, *Los lombardos en la primera cruzada* (1843), una ópera en cuatro actos a través de la cual el artista evoca la lucha de los lombardos en su marcha a Tierra Santa. Inspirado en el poema dramático de Tommaso Grossi, el protagonismo que adquiere el pueblo italiano a través de esta ópera otorgó al compositor un enorme éxito en todas sus representaciones. Sin embargo, esta partitura, caracterizada por su exaltación patriótica, no estuvo exenta de polémica, llegando a ser impedida su representación por los problemas de Verdi con la censura austríaca a raíz

---

<sup>251</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas de identidad”, op. cit., 309.

de la protesta del arzobispo de Milán, quien mostró su descontento con la escena en la que se representa el bautismo del héroe. A pesar de la protesta del religioso, el jefe de la policía autorizó la representación de esta obra en su versión original por el miedo a las revueltas públicas que pudieran causar los cambios en el libreto. *Los lombardos en la primera cruzada* fue estrenada, finalmente, en el teatro de La Scala de Milán donde recibió el calor y apoyo de un público que, desde los primeros instantes de la ópera, empatizó con el sufrimiento de sus antepasados, identificando al pueblo sarraceno del siglo XI con los austriacos del XIX<sup>252</sup>.

Su apoyo al movimiento nacionalista y los grandes éxitos alcanzados por el compositor con los estrenos de las obras anteriormente citadas impulsaron a Verdi a continuar por la senda iniciada, llevando a escena los valores de la patria italiana. *Attila* (1847) fue su siguiente éxito operístico de tema nacionalista. A través de esta obra, el compositor buscó la identificación del pueblo austríaco con los hunos, quienes llegan a Venecia provocando, a su paso, el caos y la destrucción. Ante tal espectáculo, el público italiano, sensibilizado con los acontecimientos que se sucedían en el escenario, gritaban durante las representaciones: “¡Italia!, ¡Italia!”<sup>253</sup>. Continuando con las óperas de carácter nacionalista, en *Macbeth*, inspirada en el drama *shakesperiano*, Verdi muestra, de nuevo, la opresión de los tiranos a través de su *Patria opressa! il doce nome*, pieza con la que inicia el último acto. En 1849, último año de una década enormemente fructífera en la producción musical del compositor, fue estrenada en la ciudad de Roma, entonces ocupada por Garibaldi y Manzini, *La batalla de Legnano*, una ópera en cuatro actos inspirada en *La Bataille de Toulouse* de Joseph Méry. A pesar de que circunstancias posteriores han condenado a esta obra al ostracismo<sup>254</sup>, a través de ella podemos observar cómo el compositor pretende, de nuevo, buscar la conexión con el espectador, exaltando en este su espíritu patriótico. En *La batalla de Legnano* el compositor traslada a la escena la representación de uno de los conflictos bélicos sucedidos, durante el año 1176, entre gibelinos y güelfos, en el cual los italianos, de la Liga Lombarda, vencen por primera vez al emperador alemán Federico Barbarroja.

Durante sus años de madurez profesional, el compositor no cesó en su deseo de continuar creando composiciones de indudable carácter nacionalista, convertidas en instrumento de exaltación de los anhelos del pueblo italiano, ávido de libertad. Su vinculación directa con el mundo de la política, especialmente, a partir del año 1859, permitió que el músico se convirtiese en diputado en la Asamblea de Parma, la cual decidió la anexión de Emilia-Romaña a la región del Piamonte. Una

---

<sup>252</sup> Cf. OSBORNE, Charles, *Verdi*. Barcelona, Salvat, 1988, 34-35.

<sup>253</sup> Cf. BRIL, France-Yvonne, *Verdi*, 36-37.

<sup>254</sup> Vid. PHILLIPS-MATZ, Mary Jane, *Verdi: A Biography*. Londres-Nueva York, Oxford University Press, 1993.

muestra del prestigio de Verdi en Italia, territorio que le reconoció no solo como el máximo exponente del nacionalismo musical sino como importante figura política. Una privilegiada posición que le permitió conocer, en persona, al que los nacionalistas calificaron como “El Prometeo de nuestra nacionalidad”<sup>255</sup>, Víctor Manuel II<sup>256</sup>. Poco tiempo más tarde, Verdi ostentó el puesto de diputado del primer parlamento italiano, entre los años 1861 y 1865, abandonando, finalmente, la actividad política para centrarse en su actividad musical durante sus últimos años de vida. Aunque es posible observar elementos propios del nacionalismo en óperas como *Giovanna d’Arco* (1845), *El corsario*, estrenada durante la revolución de 1848, y *Las vísperas sicilianas* (1855), su obra *Don Carlos* (1867) destaca, especialmente, por el mensaje que se encuentra inserto en esta partitura, a través de la cual Verdi justifica la conquista de los Estados Pontificios, los cuales se convierten en el último impedimento para lograr la completa unificación italiana. A pesar de que esta ópera, basada en *Dom Karlos, Infant von Spanien* de Schiller, fue acogida de manera muy diversa por el público de la época, que se mostró decepcionado por las evidentes influencias *wagnerianas* presentes la obra, a través de *Don Carlos* es posible observar la feroz crítica del compositor en contra de la opresión política y religiosa ejercida por el rey Felipe II y el Gran Inquisidor. Una obra que el propio Verdi describió como la representación de su personal lucha en favor de la libertad<sup>257</sup>.

Como hemos podido observar, el análisis de la producción musical del célebre compositor italiano da muestra de los diversos intereses, políticos y culturales, que confluyeron durante la vida de Verdi, dando forma a su obra. Por un lado, encontramos a un artista enormemente implicado en las revoluciones políticas sucedidas en Italia a lo largo del transcurso de vida, activo defensor del proyecto nacionalista impulsado por el Piamonte y símbolo, como si de un héroe nacional se tratase, de la lucha del pueblo italiano contra los austríacos. El legado musical de Verdi, al igual que el de Wagner, se convierte, por tanto, en el paradigma del nacionalismo cultural, imitado años más tarde por otros emergentes estados-nación, y considerado como signo de identidad de la moderna nación italiana que encuentra, en la obra de este compositor, un eficaz elemento de legitimación internacional. Por otro lado, el estudio de la obra del Verdi nos muestra a un genio del Romanticismo, capaz de entroncar diversos estilos y tendencias musicales, con una excepcional capacidad para expresar las emociones a través de la música y, especialmente, del canto, elemento de esencial importancia en su extensa producción operística. Un compositor que, como muchos otros autores

---

<sup>255</sup> Giuseppe Verdi, *el ídolo del Risorgimento italiano* (En línea). Disponible en: [http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/giuseppe-verdi-el-idolodel-risorgimento-italiano\\_7754](http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/giuseppe-verdi-el-idolodel-risorgimento-italiano_7754). Consultado el 17 de mayo de 2017.

<sup>256</sup> En el año 1874, el rey Víctor Manuel II designó al músico como senador vitalicio por su activa participación en la causa nacionalista.

<sup>257</sup> PETIT Pierre, *Verdi*. París, Seuil, 1977, 120-121.

adscritos al movimiento cultural romántico, fue un gran conocedor y admirador de la cultura popular española, la cual influyó notablemente en buena parte de su producción musical. Su gusto por el folclore español y, más concretamente, el andaluz, otorgó al compositor un elevado éxito en las representaciones de sus obras en teatros nacionales y lo convirtió en un referente de excepción entre los compositores españoles de finales del siglo XIX. Unos artistas que, en su camino hacia la creación de una ópera nacional, principal objetivo de los teóricos del nacionalismo musical español, incluyeron en sus obras elementos *verdianos*, propios de la producción del compositor, como su particular uso de las melodías, seña de identidad indiscutible en la obra del artista italiano o el estilo verista presente en una de sus últimas y más populares óperas, *Otello*. Una admiración por la obra del célebre artista italiano que se extiende hasta nuestros días siendo, en la actualidad, uno de los compositores más representados en los teatros españoles.

#### **CAPÍTULO 4. Paralelismos entre las composiciones nacionalistas y otras creaciones o corrientes artísticas**

Los últimos años del siglo XIX trajeron consigo un periodo de multitud de cambios en el panorama cultural, transformando por completo a unas manifestaciones artísticas que buscaron introducir en sus obras el realismo y el naturalismo que triunfaban en Europa. Unas referencias que llegaron a España de la mano del movimiento nacionalista, a través del cual se insertaron en las principales manifestaciones artísticas, obteniendo una notable acogida por parte del público y de la crítica.

Como hemos podido conocer durante el transcurso de la presente investigación, la música nacionalista, impulsada por los teóricos de este movimiento durante las últimas décadas del XIX, se convirtió en una de las principales manifestaciones artísticas de este período, al ser considerada un instrumento fundamental para la labor de legitimación promovida por el movimiento cultural del nacionalismo, una corriente que durante este siglo deja de ser considerada como una mera opción estilística. Este movimiento otorgó sentido a la restauración histórica, elemento de esencial importancia en el ámbito intelectual de estos años y cuya influencia resultó fundamental en la música española. Esta novedosa conciencia nacionalista, que tiene su origen en el profundo interés por el pasado, característico del Romanticismo, trajo consigo una búsqueda de las esencias patrias a través de las tradiciones y el folclore que podemos observar a través de diversas manifestaciones artísticas. Una búsqueda en la historia nacional que pretende la restauración del pasado con el objetivo de revisar y revitalizar la música española<sup>258</sup>.

En las obras creadas a finales de siglo que participaron de esta corriente, es posible encontrar diversos elementos que conformaron la base teórica de esta tendencia. La presencia de referencias procedentes de la cultura popular, y, muy especialmente, del folclore andaluz, el cual resultó fundamental para la elaboración de unas composiciones que buscaban convertirse en el reflejo de la sociedad de su tiempo, logrando que los espectadores asistentes a los teatros se sintiesen identificados con el universo representado a través de estas creaciones. La pintura costumbrista se convirtió en una de las manifestaciones artísticas más influyentes de las últimas décadas del siglo XIX puesto que, a través de las obras pertenecientes a este estilo, es posible observar e incluso analizar las tradiciones y modos de vida de la clase humilde. Sin duda, la música nacionalista tomó multitud de referencias de la pintura costumbrista, unos elementos que es posible identificar en la ambientación elegida para

---

<sup>258</sup> Cf. CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española*, op. cit., 26-27.

muchas de las composiciones adscritas a este movimiento, óperas y zarzuelas, puestas en escena a finales de siglo. El teatro musical nacionalista, en su interés por ensalzar la cultura popular, dio vida a estos lienzos costumbristas a través de historias ambientadas en el mundo rural, que tuvieron como principal objetivo la representación de lo cotidiano.

El gusto por el orientalismo y los elementos extraídos de un exótico pasado árabe, una tradición que tiene su origen en la literatura de viajeros elaborada por los escritores que se desplazaron a España a lo largo del siglo XIX, estaba muy presente en la producción musical de este período. Una tradición que tiene su reflejo en el *alhambresco* o *alhambrismo*, estilo que obtuvo una notable influencia en el repertorio historicista de la arquitectura regionalista y las artes decorativas de finales de siglo, y que se interesó por las leyendas fantásticas y pintorescas asociadas a la imagen de la Alhambra de Granada<sup>259</sup>. Al igual que sucede con la pintura costumbrista, este estilo artístico se convirtió en un elemento bastante recurrente en las obras de célebres compositores como Albéniz, Granados o Falla.

En este apartado analizaremos también el Verismo italiano, una corriente musical procedente de Italia, nacida como tendencia literaria, que logró una gran repercusión e influencia en la música nacional por la naturaleza realista de este movimiento, que podemos encontrar en muchas de los títulos más representativos del nacionalismo musical español de finales del XIX. Obras caracterizadas por un contraste entre lo ligero y lo trágico que, en la actualidad, son consideradas como referentes del teatro musical de la España de este siglo.

#### 4.1. La pintura costumbrista

En el presente estudio acerca de los paralelismos entre diversas artes, originarias de las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX, con la producción musical creada por los principales compositores del nacionalismo musical español nos lleva hasta el análisis de la tendencia artística que se convirtió en uno de los representantes más genuinos del Romanticismo, el costumbrismo, un movimiento artístico representado a través de diversas manifestaciones. Este estilo, dedicado a convertirse en el reflejo, a través de las artes, de los usos y tradiciones propias de la sociedad, tuvo su origen en la Europa de mediados del siglo XIX, llegando a ser considerado como uno de los máximos

---

<sup>259</sup> Cf. RAQUEJO, Tonia, “El *Alhambresco*: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna” en PASTOR MUÑOZ, Maurico et al., *La imagen romántica del legado andalusí*. Granada, Lunwerg Editores, 1995, 29.

exponentes del pintoresquismo, así como un pilar fundamental en la construcción del denominado como “mito romántico”. Al igual que en las corrientes que analizaremos en los próximos apartados de la presente investigación, el principal interés de esta tendencia reside en su valor estético y su destacada influencia como elemento revalorizador del pasado, aspiración clave entre los autores adscritos a este movimiento cultural. A pesar de que en este trabajo nos centraremos en el análisis del costumbrismo español en pintura, y especialmente, en los artistas más relevantes de la escuela sevillana, así como también de su vinculación con la producción musical nacionalista, es posible realizar un estudio de esta tendencia desde diversas perspectivas.

Hallamos el origen del término “costumbrismo” en las obras literarias presentes en la prensa inglesa de las últimas décadas del siglo XVIII y, especialmente, en el periódico *The Spectator*, publicado entre los años 1771 y 1772, al cual el célebre escritor y periodista español Mariano José de Larra, uno de los máximos exponentes del movimiento romántico nacional, denominó como la raíz de las escenas de costumbres<sup>260</sup>. En general, la prensa se convirtió en el medio de difusión de esta literatura inspirada en la cotidianeidad de la vida en los pueblos y ciudades, así como en un vehículo pionero de expresión de este realismo que, posteriormente, obtuvo un gran prestigio al amparo de los libros de viajes. Unas obras enormemente descriptivas mediante las cuales los autores nos trasladan los particulares modos de vida y paisajes propios de las tierras a las que les llevaban sus grandes *tours* por el continente europeo, haciendo de este tipo de literatura un género de gran éxito. En los umbrales del siglo XVIII, fueron muchos los autores y editores que buscaron la expresión de este nuevo lenguaje literario, el cual otorgaba un papel protagonista a la representación de la cultura popular de sus países y regiones de procedencia. En Francia, esta producción costumbrista tiene su origen a principios del siglo XIX, con el desarrollo de una popular publicación de este país, *Gazette de France*, la cual se mantuvo en el mercado entre los años 1811 y 1817. Algunas de las figuras más importantes del periodismo que dio origen este movimiento en Francia fueron Pierre de Marivaux y Louis Sébastien Mercier, quienes, gracias a su labor, introdujeron en las publicaciones periodísticas las creaciones de uno de los máximos exponentes de esta corriente artística en Europa, Étienne de Jouy (1764-1846), quien destacó como escritor y libretista. El célebre crítico, Pierre Barbéris (1926-2014), se refirió a las creaciones de este artista francés describiéndolas como «*Le petit-réalisme tel qu'on le voit fleurir dans la Presse depuis l'Empire*»<sup>261</sup><sup>262</sup>.

---

<sup>260</sup> Cf. RUBIO CREMADES, Enrique, *Costumbrismo. Definición, cronología su relación con la novela* (En línea). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbrismo-definicion-cronologia-y-su-relacion-con-la-novela-0/html/01e52f92-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_8.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbrismo-definicion-cronologia-y-su-relacion-con-la-novela-0/html/01e52f92-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html). Consultado el 6 de junio de 2017.

<sup>261</sup> «El pequeño realismo que va a florecer en la prensa del Imperio.»

<sup>262</sup> ESCOBAR ARRONIS, José, *La mimesis costumbrista* (En línea). Disponible en:



Sin duda, la actividad periodística llevada a cabo durante los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XIX en Inglaterra y Francia se convirtió en el paradigma de la prensa Europa. Un exitoso modelo, muy popular entre los lectores extranjeros, que trató de ser emulado desde España mediante el nacimiento de un novedoso estilo periodístico, mucho más literario. Una renovación de la prensa que logró que este medio de comunicación se convirtiese en el principal instrumento de difusión de este nuevo lenguaje estético. Si bien, es posible hablar de costumbrismo en la novela de Miguel de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*, o en géneros literarios tan populares en la península como la novela picaresca o el entremés, múltiples autores especializados en este tema coinciden en que la verdadera inclusión de esta corriente en la cultura española llegó de la mano del desarrollo de la prensa de costumbres, originaria de la primera mitad del siglo XIX<sup>263</sup>.

Un nuevo modelo periodístico encabezado por el célebre escritor español Ramón de Mesoneros Romanos (1803-1882), a quien le es atribuida la acuñación del término *costumbrismo*. Una denominación dada por el afamado cronista madrileño en su obra *Panorama Matritense*, publicada en 1835, donde lo definió como «pintura filosófica o festiva y satírica de las costumbres populares». Años más tarde, otras importantes figuras del mundo de la prensa y la literatura en España, como Mariano José de Larra o Serafín Estébanez de Calderón, otorgarían a este concepto su particular definición. El primero de estos autores, Larra, se convirtió en uno de los máximos exponentes del movimiento romántico en España y, sobre todo, en uno de los escritores de una mayor actividad periodística en lo que a la prensa de costumbres se refiere, llegando a publicar más de doscientos artículos, muchos de ellos bajo pseudónimos como *Duende*, *El pobrecito hablador* o *Fígaro*, entre otros. Al igual que Mesoneros Romanos, a quien conoce en las tertulias madrileñas, las cuales se convirtieron en el punto de reunión de estos escritores, Larra, amplió la definición del madrileño, a través de su artículo dedicado a la célebre obra del anterior autor, aportándole un nuevo matiz al concepto y señalando las principales cualidades de los autores costumbristas. Un estilo que requiere de artistas con una gran capacidad de observación, así como un gran conocimiento de la cultura y la sociedad de su tiempo. Por su parte, el otro gran maestro del costumbrismo literario en España, el malagueño Serafín Calderón, apodado con el nombre de “El Solitario”, apostó por un estilo romántico para la prensa del XIX, capaz de convertirse en una estampa de la vida en sociedad durante este siglo. Por supuesto, no fueron los únicos autores adscritos a este corriente, aunque son

---

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mmesis-costumbrista-0/html/0070de7c-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mmesis-costumbrista-0/html/0070de7c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html). Consultado el 6 de junio de 2017.

<sup>263</sup> Cf. RUBIO CREMADES, Enrique, *Costumbrismo*. op.cit.

considerados, por los estudiosos especializados en producción periodística de este siglo, como los pioneros y difusores del costumbrismo en la prensa nacional. Este estilo se trató de un factor de gran valor para el acercamiento de la prensa al gran público, atraído por las nuevas lecturas al sentirse identificados con estas. Un progresivo proceso de expansión y modernización de la prensa española que, décadas más tarde, dio lugar a la prensa de masas. Este florecimiento del género costumbrista tuvo como resultado la publicación de diversos periódicos y, sobre todo, obras colectivas en las que participaron muchos de los grandes escritores de la época. Algunos de los principales ejemplos de estas publicaciones son *Los españoles pintados por Sí mismos* (1843-1844), ilustrada con una extensa colección de xilografías y editada por Ignacio Boix, quien contó con la participación de importantes periodistas y literatos. Una recopilación de obras pionera en su época cuya fama tuvo como resultado la creación de nuevas cabeceras inspiradas en la publicación de Boix, entre las que destacan *El álbum del bello sexo o las mujeres pintadas por sí mismas* (1843), *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852), *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854), *Las españolas pintadas por los españoles* (1871-1872), entre otras revistas que nos muestran la notable difusión que vivió este género a mediados de siglo.

En lo que a la pintura se refiere, muchos artistas pertenecientes a esta disciplina se adhirieron a esta corriente con el objetivo de exaltar el valor de “lo español” y trasladar a sus obras los usos y costumbres propios del folclore nacional. Encontramos los principales antecedentes a este estilo en el viejo continente a través de la denominada como “pintura de género”, originaria de Centroeuropa y, sobre todo, de los Países Bajos, de donde proceden los autores más populares de este estilo. Nacida durante el período Barroco, algunos de los máximos representantes de esta disciplina son Pieter Brueghel, apodado como el Viejo, uno de los maestros de la pintura flamenca cuyas obras como *Danza de campesinos* (1568)<sup>264</sup> o *Boda aldeana* (1568), son consideradas como uno de los principales referentes de los posteriores pintores del siglo XIX, Jan Steel, Johanes Vermeer, el francés Jean-Antoine Watteau, o los españoles, Mariano Fortuny o José Ribelles, entre otros<sup>265</sup>.

En España, el género costumbrista llegó de la mano de dos importantes escuelas a las que se adscribieron algunos de los más prestigiosos artistas plásticos del XIX, la escuela madrileña y la andaluza. La primera de estas agrupaciones de autores fue la denominada como “escuela de inspiración goyesca”. El propio nombre de esta escuela, que logró obtener una gran influencia en el mundo de la pintura española, nos indica que el célebre pintor Francisco de Goya (1746-1828) se

---

<sup>264</sup> Vid. Apéndice de imágenes II: pintura costumbrista. Lámina IX.

<sup>265</sup> PRECKLER, Ana María, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Madrid, Editorial Complutense, 1, 2003, 272-276.

convirtió en el principal referente de los autores pertenecientes a este estilo romántico desarrollado, sobre todo, en Madrid. En la estética y los temas presentes en obras del artista zaragozano como sus *Cartones para tapices* (1775-1792), divididos en siete series, entre los que destacan piezas como *El quitasol*, *La merienda*, *La vendimia*<sup>266</sup> o *La novillada*, observamos la influencia de diversas manifestaciones artísticas, que van desde la literatura de Nicolás Fernández de Moratín o el comediógrafo Ramón de la Cruz, reconocido autor de sainetes, a la pintura de artistas como Velázquez o Rembrandt. Asimismo, es posible observar el interés del artista por trasladar a este conjunto de obras la cultura popular de tradición más castiza, envuelta en una atmósfera bucólica en la que el uso del color se convierte en uno de los principales protagonistas. La estética que el aragonés que el aragonés refleja a través de pinturas como las anteriormente citadas está estrechamente relacionada con las composiciones y, especialmente, las zarzuelas del nacionalismo más castizo impulsado por músicos como Francisco Asenjo Barbieri, Tomás Bretón o Ruperto Chapí. Partituras como *Jugar con fuego*, *La verbena de la Paloma* o *La Revoltosa*, entre un gran catálogo de obras pertenecientes al género chico, se convierten en representantes de la manolería<sup>267</sup> y el casticismo que podemos observar en la obra de Goya. A través de sus creaciones musicales, las figuras más relevantes del panorama zarzuelístico del siglo XIX, cuyas composiciones llegaron a convertirse en aclamados éxitos durante este período, trasladan a la escena de los teatros a los personajes representados por el artista de Zaragoza en su colección de tapices, consolidando al pintor como un referente fundamental del Romanticismo (en el ámbito madrileño) en España. Unas obras que se constituyen como los principales precedentes de las populares comedias costumbristas de las primeras décadas del siglo XX, entre las que destacaron autores como los hermanos Machado, quienes crearon piezas como teatrales como *Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*, *La Lola se va a los puertos* o *La duquesa de Benamejí*.

Además del legado del artista aragonés, encontramos importantes ejemplos de esta escuela costumbrista en la producción de reconocidos pintores como Leonardo Alenza (1807-1845) Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), quien siguió los pasos de su máximo referente estético, Goya, o Francisco Lameyer (1825-1877), en cuyos lienzos observamos también influencias árabes.

Los más célebres compositores de las zarzuelas de la tradición castiza que hemos podido estudiar durante el transcurso de esta investigación, dieron vida a las pinturas costumbristas de tradición castiza puesto que, a través estas partituras, es posible observar el uso de recursos como la

---

<sup>266</sup> Vid., Apéndice de imágenes II: Pintura costumbrista. Lámina X.

<sup>267</sup> El término “Manolo”, cuyo origen encontramos en los sainetes del escritor Ramón de la Cruz, se trata de un sinónimo de “majo”, unos personajes de gran popularidad en el folclore madrileño, que son representados de manera recurrente en la obra de Goya.

ambientación o los temas propios de la cultura popular de región. Una visión desde un prisma romántico del Madrid del XIX con la cual se sintieron identificadas las gentes más humildes, quienes acudían con entusiasmo a los teatros donde estas obras eran representadas. Un acercamiento de las clases populares a los teatros que los artistas adscritos a la corriente costumbrista buscaron a través de sus creaciones, exaltando al pueblo frente a la aristocracia y la burguesía, de quienes pensaban que habían perdido la esencia del espíritu popular, convirtiendo a esta parte de la sociedad en los principales depositarios y difusores de las tradiciones nacionales. Unas tradiciones que llevaban implícitas unos determinados comportamientos y modos de vida como parte del “ser” español. Usos y costumbres representados a través de una visión idealizada que autores como Mesoneros Romanos temían que terminasen por difuminarse en el tiempo, un miedo a la pérdida de la identidad patria que expresó a través de estas palabras:

«[...]según las cosas van en la patria del Cid, dentro de muy poco tiempo acaso no tengamos ya objetos del que ocuparnos<sup>268</sup>.»

Una protesta que lleva consigo un feroz rechazo a la sociedad, la modernización y el cosmopolitismo puesto que, según la visión de los artistas impulsores del costumbrismo, este proceso de apertura a influencias extranjeras terminaría por destruir aquello que está en la naturaleza del pueblo español.

La otra gran escuela del costumbrismo pictórico español es la sevillana, cuyo origen encontramos en el nacimiento del “mito romántico” difundido por la literatura de viajes durante los siglos XIII y, especialmente, XIX. Al igual que los autores pertenecientes al grupo de tradición más castiza tomaron como principal referente de sus obras las pinturas de Francisco de Goya, en este caso, los artistas adscritos a la corriente procedente de la capital andaluza se identificaron con la literatura y, sobre todo, la poesía de uno de escritores sevillanos de mayor prestigio, Gustavo Adolfo Bécquer. Como en su día hicieron los grandes viajeros europeos que se desplazaron a España, los pertenecientes a esta escuela costumbrista andaluza tomaron como principales ciudades, por sus atractivas características, a Granada, Sevilla y Córdoba, esta última en menor medida que las dos anteriores. La exaltación del legado histórico y artístico de Andalucía, así como el uso de la cultura popular propia de esta comunidad del sur de España como inspiración para la construcción de nuevas señas de identidad está presente en muchas de las más importantes figuras de la España romántica. Uno de estas importantes personalidades que fomentaron el costumbrismo de influencias andaluzas y, sobre

---

<sup>268</sup> REINA PALAZÓN, Antonio, *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2012, 34.

todo, sevillanas fue el escritor Juan Valera, anteriormente citado, quien veía en Andalucía la región de mayor diversidad y espíritu creativo<sup>269</sup>.

Entre los principales pintores de la escuela costumbrista sevillana destacan nombres como los de Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879), primo de uno de los máximos representantes del romanticismo en esta disciplina, José Domínguez Bécquer (1805-1841), Manuel Cabral Aguado-Bejarano (1827-1891), Manuel Rodríguez de Guzmán (1818-1867), Joaquín Turina y Areal (1847-1903), padre del compositor analizado en esta investigación, o, posteriormente, adscritos a la corriente regionalista de finales del siglo XIX, Gustavo Bacarisas (1873-1971) y Julio Romero de Torres (1874-1930), entre un extenso catálogo de autores cuyas obras encontramos, en la actualidad, conservadas en las colecciones permanentes de instituciones como el Museo Thyssen de Málaga o el Museo del Romanticismo, situado en Madrid. Todos estos autores están unidos por una serie de motivaciones estéticas y creativas comunes que dieron lugar a una producción bien diferenciada de la pintura costumbrista madrileña. Las principales características de las obras realizadas por los autores pertenecientes a la escuela de la capital Andaluza son el uso del color, la luz y la pincelada, de gran suavidad, o el particular tratamiento de los temas reflejados a través de sus lienzos, o la exaltación de monumentos o espacios urbanos de la ciudad de Sevilla a los que estos pintores rinden culto a través de sus creaciones. Unas piezas a través de las cuales los artistas pertenecientes a esta escuela otorgan a sus localidades un genuino carácter que las hace fácilmente identificables con respecto a otras ciudades españolas<sup>270</sup>. Con el objetivo de poner en valor la esencia de “lo andaluz”, presente en las tradiciones de las que son depositarias los habitantes de los pueblos de esta región, los pintores románticos pertenecientes a esta corriente recurren a los temas más definitorios de la naturaleza andaluza. La gran mayoría de estos pintores reflejan a través de sus obras, como también lo hicieron los compositores nacionalistas a través de su producción musical de finales del siglo XIX, diversas fiestas populares, Semana Santa, feria, toros, y momentos representativos de la vida en las calles y plazas por donde transitan los personajes que sedujeron a los viajeros románticos: los majos andaluces, gitanos, pilluelos, bandoleros, etc.

Algunos de los primeros representantes de esta escuela fueron los sevillanos, anteriormente citados Joaquín Domínguez Bécquer, Manuel Rodríguez de Guzmán y Manuel Cabral Aguado-Bejarano, los cuales se convirtieron en pioneros de la pintura costumbrista de inspiración andaluza en España, logrando un notable reconocimiento por su obra. A través del análisis de las principales

---

<sup>269</sup> Cf. Ibid., 44.

<sup>270</sup> Cf. REINA PALAZÓN, Antonio, *El costumbrismo en la pintura sevillana del siglo XIX* (En línea). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/bib/romanticismo/actas\\_pdf/romanticismo\\_6/reina.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/bib/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_6/reina.pdf). Consultado el 10 de junio de 2017.

creaciones de estas tres figuras del romanticismo pictórico en España observamos cómo temas como la Semana Santa o las ferias se convierten en *leitmotifs* en su producción. En la obra de los tres autores encontramos lienzos mediante los cuales los pintores representan escenas propias de fiestas populares andaluzas como las romerías y demás momentos de ocio y reunión en los que los autores nos muestran a los habitantes de las ciudades poblando las calles andaluzas. Entre los lienzos más representativos de Domínguez destacan sus obras *Escena andaluza* (1849) o *La Feria de Sevilla* (1867)<sup>271</sup>, esta última, una pieza colorista en la que el pintor representa la atmósfera propia de esta festividad, personajes como la vendedora de buñuelos, una figura bastante representada en las escenas costumbristas que también encontramos en las creaciones de pintores como Manuel Rodríguez de Guzmán o Andrés Cortés y Aguilar (1810-1879), y la ciudad de Sevilla<sup>272</sup>. Una localidad que se sitúa en el fondo de la imagen, situando el foco de atención del receptor en uno de los monumentos más icónicos de la capital andaluza, la Giralda, la cual aparece también en multitud de pinturas adscritas a esta corriente. Como hemos podido analizar en apartados anteriores de la presente investigación, las ferias se tratan de uno de los principales temas que aparece reflejado en multitud de creaciones artísticas de este siglo. En relación a este tema, en la producción de Rodríguez de Guzmán hallamos piezas como *La feria de Santiponce*<sup>273</sup>, un pequeño municipio sevillano, o su *Romería*. Este pintor otorga, a través de sus lienzos, un papel esencial a las *bailaoras*, personajes protagonistas de los bailes flamencos, el estilo de danza más representativo de Andalucía. Encontramos algunas de sus bailaoras en cuadros como *Baile en la taberna* o *Fiesta campestre*. En el caso del tercero de estos pintores pioneros de la escuela sevillana, Manuel Cabral Aguado-Bejarano, la observación de su legado artístico nos permite acercarnos a conocer sus estampas pintorescas entre las que destacan *Escena en una venta* o *Un borracho en el mesón*, así como su gusto por las fiestas populares de Sevilla que vemos en piezas como *En la Feria de Sevilla* (1855)<sup>274</sup>. Años más tarde, pintores de finales de siglo como Gustavo Bacarisas o Julio Romero de Torres retomarán este importante tema en la corriente costumbrista mediante la realización de obras como *Feria* (s.f)<sup>275</sup>, en el caso de Bacarisas, o, centrando la vista en su tierra natal, Córdoba, Romero de Torres a través de su particular visión preciosista de la *Feria de Córdoba* (1899-1900).

En lo que a la música nacionalista se refiere, esta fiesta popular, procedente de una consolidada tradición en los pueblos y ciudades de esta región, el estudio de algunas de las más

<sup>271</sup> Vid. Apéndice de imágenes II: pintura costumbrista. Lámina XI.

<sup>272</sup> Cf. *La feria de Sevilla* (En línea). Disponible en: <http://carmenthyssenmalaga.org/obra/la-feria-de-sevilla>. Consultado el 10 de junio de 2017.

<sup>273</sup> Vid. Apéndice de imágenes II: pintura costumbrista. Lámina XII.

<sup>274</sup> Vid., Apéndice de imágenes II: Pintura costumbrista. Lámina XIII.

<sup>275</sup> Vid., Apéndice de imágenes II: Pintura costumbrista. Lámina XIV.

populares composiciones de las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX nos muestra el interés de los autores españoles por trasladar el animado ambiente propio de esta festividad a su música. Las principales referencias a la feria de abril celebrada en Sevilla la encontramos en la producción del compositor nacido en esta tierra, Joaquín Turina, quien ofreció a los espectadores que acudían a sus conciertos y espectáculos su particular visión de esta festividad a través de obras como su *suite* pintoresca para piano, *Sevilla*. Una creación cuyo tercer movimiento está dedicado a este popular festejo.

La Semana Santa se trata de otro de los temas más recurrentes entre los lienzos creados por los pintores pertenecientes a esta escuela, entre los que destaca, por su especial gusto por la representación de esta festividad en la ciudad de Sevilla, el artista Joaquín Turina, padre del más joven de los cuatro compositores que analizamos a través de este trabajo. Al igual que los pintores anteriores, Turina y Areal desarrolló su formación en la escuela de Bellas Artes de Sevilla, donde conoció de primera mano la corriente costumbrista. Un movimiento artístico que este autor practicó durante toda su carrera, llegando a convertirse en uno de los más ilustres representantes de esta corriente en España. En el catálogo de obras de Turina encontramos piezas dedicadas a episodios históricos, paisajes pintorescos de la geografía Andaluza, referencias a la tauromaquia, otro de los principales festejos, personajes icónicos del Romanticismo como los gitanos y, sobre todo, creaciones dedicadas al Jesús de la Pasión de Sevilla<sup>276</sup>, imagen propia de la Semana Santa de esta localidad de la que el pintor era devoto<sup>277</sup>. Como hemos podido conocer en esta investigación, cuando analizábamos la obra de su hijo, Joaquín Turina, los diversos temas de evidentes influencias de la cultura popular de esta región aparecen también en el legado musical del compositor. Un autor que destacó, en mayor medida que sus compañeros de profesión analizados a través de la presente investigación, por su utilización del folclore como fuente de inspiración para la elaboración de sus más célebres partituras. Turina se trata del más fiel reflejo, en el ámbito de la música, de esta escuela nacida en el sur de España durante el siglo XIX. Algunas de sus piezas en las que encontramos referencias directas a las pinturas creadas por su padre son, entre otras, su sonata pintoresca para piano *Sanlúcar de Barrameda*, la cual nos traslada a la obra de su progenitor, *La playa de Sanlúcar de Barrameda*, o su *Noche del Jueves Santo*, perteneciente al final del acto II de *Margot*, una de sus más importantes óperas. Esta última, una composición en la que Turina demuestra su gusto por esta festividad, trasladando la atmósfera propia de la madrugada sevillana a su creación.

---

<sup>276</sup> Vid., Apéndice de imágenes II: Pintura costumbrista. Lámina XV.

<sup>277</sup> Cf. *Joaquín Turina y Areal* (En línea). Disponible en: <http://carmenthyssenmalaga.org/artista/74>. Consultado el 11 de junio de 2017.



En el caso de los pintores costumbristas de finales de siglo anteriormente citados, Bacarisas y Romero de Torres, la obra del artista destacó su tendencia a representación de paisajes propios de Sevilla y Granada, dos ciudades que cautivaron a este autor. Bacarisas mantuvo una estrecha relación con la música nacionalista española de influencias andaluzas y, sobre todo, con las obras de quien se trató de uno de sus compositores de cabecera, el gaditano Manuel de Falla. Durante su actividad profesional, el gibraltareño no solo se dedicó a la representación de las fiestas sevillanas o la vida en estas ciudades emblemáticas para el movimiento romántico, sino que participó como decorador, creador de vestuario y figurines de las óperas *Carmen* de Bizet, estrenada en Estocolmo en 1922. Tan solo cinco años más tarde, en 1927, retomó esta labor como creador de decorados para la representación de, *El amor brujo* de Falla, la cual se llevó a cabo en la Ópera Cómica de París<sup>278</sup>. En el último de los autores costumbristas en los que nos hemos centrado en este trabajo, el cordobés Julio Romero de Torres, posee un extenso catálogo de obras en el que encontramos multitud de tendencias que influyeron en la estética del pintor. Este, al igual que los artistas nacidos en Sevilla, reflejó a través de sus obras como *La Feria de Córdoba* (1899-1900)<sup>279</sup> o *La Buenaventura* (1922), la vida y paisajes de la ciudad que le vio nacer. Una dedicatoria expresa a esta localidad del sur de España que encontramos también en composiciones como *Córdoba* de Isaac Albéniz, incluida en su partitura para piano *Cantos de España*.

Como podemos apreciar mediante el estudio del arte costumbrista, tendencia nacida al calor del Romanticismo europeo que imperaba en los movimientos culturales del siglo XIX y, más especialmente, de las creaciones pictóricas desarrolladas por los artistas pertenecientes a la escuela sevillana, el reflejo de los paisajes y modos de vida las pueblos del sur de España lograron que las obras de estos pintores se convirtieron en un emblema de la producción artística nacional. En los lienzos de los costumbristas andaluces encontramos similitudes con las obras musicales de los compositores de las últimas décadas del XIX, quienes, siguiendo los preceptos teóricos difundidos por el nacionalismo cultural español, tomaron el folclore andaluz como principal referencia para la elaboración de sus más prestigiosas partituras. Creaciones que nos dan muestra de los importantes nexos de unión presentes entre la pintura adscrita al estilo costumbrista y la música de autores como los analizados en la presente investigación. Una prueba evidente del gran potencial y la destacada labor del arte como instrumento de construcción y difusión de unas nuevas señas de identidad que continúan estando presentes en el imaginario popular.

---

<sup>278</sup> Cf. RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla, Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, 549.

<sup>279</sup> Vid., Apéndice de imágenes II: Pintura costumbrista. Lámina XVI.

## 4.2. El Regionalismo historicista

El estudio de los movimientos artísticos que triunfaron en la Europa del siglo XIX, caracterizada por el nacimiento de diversas revoluciones nacionalistas, las cuales tuvieron como consecuencia la aparición de los modernos Estados-nación, lleva consigo el análisis de una de las tendencias más importantes de este período, el historicismo, una corriente basada en la recuperación de la arquitectura de etapas anteriores. Una mirada al pasado que dio lugar a la aparición de diversos estilos como el neobarroco, neogótico o neomudéjar, entre otros. Un uso propiamente romántico de esta disciplina, a través de la cual la arquitectura trató de emular estéticas propias de diversos estilos artísticos. En el ámbito nacional, el equivalente a esta corriente lo encontramos en el regionalismo historicista, surgido durante las últimas décadas del XIX. Un movimiento que halló sus dos máximas formas de expresión en el regionalismo cántabro y el andaluz, el cual analizaremos en este apartado.

En lo que al viejo continente se refiere, este movimiento adquirió un notable prestigio en países como Francia o Inglaterra, cuyos artistas apostaron por un rechazo del neoclasicismo en favor de la reinterpretación del lenguaje arquitectónico propio del arte gótico, surgido durante la Baja Edad Media, el cual se convirtió en el modelo por excelencia. En el caso francés, la principal figura de la construcción en lo que al movimiento neogótico se refiere fue Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), padre de algunas de las obras de restauración más importantes de este siglo, entre las que se encuentra la Abadía de Vézelay, cuyo proyecto fue ordenado por el célebre literato Prosper Mérimée, la ciudad de Carcasona o la catedral de *Notre Dame*, situada en la capital del país. Sin embargo, más allá del evidente interés de artistas como Le Duc por incluir este movimiento en sus creaciones, fueron los arquitectos ingleses quienes difundieron el uso del neogótico. Algunos de los ejemplos más destacados los encontramos en importantes construcciones llevadas a cabo en capital británica como el Palacio de Westminster, obra de Barry (1795-1860) y Pugin (1812-1852) o la remodelación de diversas escuelas universitarias.

Al igual que sucede con los demás movimientos artísticos analizados en la presente investigación, el historicismo tuvo su reflejo en la producción musical creada en la Europa del siglo XIX. El estilo neobarroco, presente en grandes obras arquitectónicas como la *Grand Ópera* de París, la Catedral de Berlín o el Palacio de Justicia de Bruselas, se convirtió en la tendencia estética, basada en la recuperación de los elementos propios del lenguaje musical barroco, que triunfó entre muchos de los autores pertenecientes a la denominada “Moderna escuela de Viena<sup>280</sup>”, entre los que se

---

<sup>280</sup> La denominada como “Moderna escuela de Viena” se trató de un conjunto de compositores de las primeras décadas del siglo XX pioneros en la composición atonal y creadores del dodecafonismo.

encuentran Max Reger (1873-1916) o, ya en el siglo XX, Paul Hindemith (1895-1963)<sup>281</sup>. Algunas de las principales características de la música barroca<sup>282</sup>, en la que destacaron célebres creadores como Monteverdi (1567-1643), considerado como uno de los padres del género operístico, Vivaldi (1678-1741), Händel (1685-1759), Telemann (1681-1767) o Bach (1685-1750), entre un extenso catálogo de compositores, son, entre otras, el contraste como elemento dramático, el desarrollo de la armonía tonal, la aparición de nuevas formas de interpretación, tanto a nivel vocal como instrumental, el importante uso del bajo continuo, una técnica que tiene su origen en este período, o la importancia de la improvisación en las creaciones adscritas a este estilo musical desarrollado en la Europa del siglo XVII<sup>283</sup>. Uno de los períodos de mayor prestigio e influencia en la historia de la música culta y que, sin duda, supieron recuperar, a través de renovadas partituras, los creadores anteriormente citados.

En España y, más concretamente, en Andalucía, esta corriente llegó de la mano del regionalismo historicista, un movimiento artístico iniciado durante las últimas décadas del XIX que se extendió hasta el inicio de la Guerra Civil, en el año 1936. Una estética propia de la arquitectura que el nacionalismo utilizó como instrumento para la creación de señas de identidad a través del recuerdo y la recuperación de estilos del pasado. Un uso político de la cultura que, como hemos podido conocer a través de la investigación, se produjo con una notable frecuencia en la Europa de este período y, sobre todo, en aquellos países que, durante este siglo, desarrollaron sus procesos revolucionarios de carácter nacionalista. Esta visión politizada estuvo presente en la mentalidad de algunas de las figuras más relevantes de la cultura española durante estos años, los principales autores del regionalismo historicista en Andalucía, entre los que destacaron Emilio Rodríguez Ayuso (1846-1891), Aníbal González (1876-1929)<sup>284</sup>, José Espiau y Muñoz (1879-1938) o Juan Manuel Talavera y Heredia (1880-1960), quienes centraron sus esfuerzos en la recuperación de corrientes artísticas de gran éxito en el pasado a través de obras inspiradas en los estilos barroco o mudéjar, especialmente este último. La arquitectura, al igual que la música, la literatura o las artes plásticas en general, se convertía entonces en un instrumento al servicio del nacionalismo español, movimiento que tomó al folclore como principal modelo para la creación de las señas de identidad nacionales. Una construcción cultural destinada a lograr la legitimación del moderno Estado-nación español, el cual, según los principales teóricos del movimiento regeneracionista, debía dejar atrás los fracasos de las

---

<sup>281</sup> Cf. ADORNO, Theodor, *Escritos musicales I-III*. Madrid, Akal, 2006, 557-560.

<sup>282</sup> Vid. BUKOFZER, MANFRED F., *La Música en la época Barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza, 2002.

<sup>283</sup> Cf. *La música barroca: características, historia, sonidos* (En línea). Disponible en: <http://musica-barroca.com/>. Consultado el 3 de junio de 2017.

<sup>284</sup> Vid., *Aníbal González* (En línea). Disponible en: <http://www.epdlp.com/arquitecto.php?id=50>. Consultado el 4 de junio de 2017.

últimas décadas del siglo XIX para renovarse y ocupar un lugar de prestigio entre los principales países del viejo continente.

La arquitectura regionalista andaluza se adhirió, sobre todo, al estilo neomudéjar, inserto entre las corrientes orientales que triunfaron durante este período y que, como analizaremos en el apartado posterior, tuvieron un notable peso en diversas manifestaciones artísticas como la música, que durante estos años vio nacer el *Alhambrismo* sinfónico, un estilo que gustó enormemente debido a su “naturaleza hispánica”. Un tipo de diseño arquitectónico que triunfó especialmente en dos ciudades, Sevilla y Córdoba, las cuales, décadas atrás, se habían convertido en los lugares de destino por excelencia de muchos de los viajeros románticos que visitaron España atraídos por las exóticas raíces andalusíes. A pesar de que en otras provincias obtuvieron un mayor peso diferentes estilos propios del regionalismo historicista como el neocolonialismo, en Huelva y Cádiz, y el eclecticismo, cuyos principales referentes manifestaron su interés por la mezcla de diversos estilos, en Almería, Granada, Málaga y Jaén, fue la escuela regionalista sevillana la que logró mayor éxito y se constituyó como paradigma de esta corriente artística por su importante valor como expresión de la identidad nacional<sup>285</sup>.

La conjunción del espíritu romántico y el carácter patriótico fueron la base del estilo practicado por los arquitectos anteriormente citados, considerados como los máximos exponentes de esta tendencia artística determinada por el uso de materiales como el ladrillo, la yesería o la azulejería, este último, un elemento esencial en la arquitectura regionalista andaluza que se convirtió en una de los principales signos de identidad de este estilo. Este material, cuyo origen lo encontramos en el arte almohade, el cual es posible observar en edificios como la Alcazaba de Badajoz o la Torre del Oro<sup>286</sup> en Sevilla<sup>287</sup>, se utilizaba como elemento de revestimiento de las construcciones, aportándoles a estas una estética colorida caracterizada por las composiciones poligonales, que imitan motivos propios de la naturaleza. Una tradición decorativa que fue rescatada por los seguidores de la corriente neomudéjar, contribuyendo a la preservación de una tradición artesana y, por supuesto, a la exaltación del exotismo andaluz. El arquitecto Aníbal González, citado anteriormente, se convirtió en uno de los principales referentes del uso de la azulejería y el alicatado de edificios durante los últimos años del siglo XIX. Un uso de estos elementos decorativos que encontramos en construcciones sevillanas

---

<sup>285</sup> Cf. *El Mudéjar en la provincia de Málaga* (En línea). Disponible en: <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/ishare-servlet/content/2199b0f6-6d63-43bb-8d95-6e0590e59f74>. Consultado el 4 de junio de 2017.

<sup>286</sup> Vid., *Torre del Oro* (En línea). Disponible en: <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i19476>. Consultado el 4 de junio de 2017.

<sup>287</sup> Cf. ALEJO FERNÁNDEZ, FRANCISCO et al., *Cultura andaluza*. Sevilla, MAD-Eduforma, 2003, 399.

como la Casa Álvaro Dávila (1915-1917)<sup>288</sup>, situada en la actual Avenida de la Constitución, el Museo de Artes y Costumbres Populares<sup>289</sup> y, sobre todo, la Plaza de España. La importancia de este material como elemento característico del diseño constructivo español de principios del siglo XX tuvo su reflejo en la música, a través de la partitura compuesta por dos de los más célebres representantes del nacionalismo español, Albéniz y Granados, quienes crearon *Azulejos* (1909), una pieza que el autor de Camprodón dejó inacabada tras su muerte y que fue finalizada, por encargo de Rosina Jordana Lagarriga, esposa de Albéniz, por el otro destacado artista catalán. A través del análisis de esta obra observamos las diversas influencias (impresionistas y románticas) presentes en la producción musical de los últimos años de la vida de quien fuera el primero de los grandes compositores internacionales.

Algunos de los principales ejemplos de la arquitectura regionalista en Andalucía, además de los monumentos creados por el arquitecto Aníbal González a los que ya nos hemos referido, son el edificio Ciudad de Londres<sup>290</sup>, elaborado por José Espiau, la estación de Córdoba, la Torre de Doña María, situada en Dos Hermanas y diseñada por el artista José Solares, o, en la provincia de Cádiz, el Gran Teatro Falla<sup>291</sup>, el Gallo Azul<sup>292</sup>, donde se conjugan diversas tendencias arquitectónicas, o la estación de ferrocarril<sup>293</sup> de Jerez de la Frontera<sup>294</sup>. Es necesario destacar la importancia de una de las construcciones González, la sevillana Plaza de España<sup>295</sup>, considerada como el edificio más afamado y representativo de este estilo. Un conjunto arquitectónico nacido con motivo de la Exposición Iberoamericana de 1929<sup>296</sup> y convertido en un icono del regionalismo andaluz. Significación que continúa manteniendo en nuestros días puesto que se trata de uno de los principales atractivos turísticos para los extranjeros que visitan la ciudad de Sevilla. Unos viajeros que, en muchas ocasiones, como en su día hicieron los escritores románticos que llegaron al sur de la península seducidos por el exotismo y el orientalismo de una tierra tan singular y a par tan diferente a sus países de procedencia, se desplazan hasta Andalucía con el objetivo de visitar estos emblemáticos edificios

---

<sup>288</sup> Vid., *Casa Álvaro Dávila, marqués de Villamarta* (En línea). Disponible en: <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i21909>. Consultado el 4 de junio de 2017.

<sup>289</sup> Vid., Apéndice de imágenes III: El Regionalismo historicista. Lámina XVII.

<sup>290</sup> Vid., *Edificio Ciudad de Londres* (En línea). Disponible en: <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i21940>. Consultado el 4 de junio de 2017.

<sup>291</sup> Vid., *Teatro Falla* (En línea). Disponible en: <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i1421>. Consultado el 4 de junio de 2017.

<sup>292</sup> Apéndice de imágenes II: El Regionalismo historicista. Lámina XVIII.

<sup>293</sup> Vid., *Estación de RENFE Jerez* (En línea). Disponible en: <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i961>. Consultado el 4 de junio de 2017.

<sup>294</sup> Vid., CUADROS TRUJILLO, Francisco, “La estación de ferrocarril de Jerez de la Frontera: un proyecto del ingeniero Francisco Castellón Ortega”, *atrio*, 18 (2012), 107-122

<sup>295</sup> Apéndice de imágenes II: El Regionalismo historicista. Lámina XIX.

<sup>296</sup> Inaugurada en mayo de 1929 y clausurada en junio del año siguiente, esta exposición de carácter internacional, que coincidió en el tiempo con la Exposición internacional de Barcelona del mismo año, tuvo como objetivo mostrar el hermanamiento existente entre Hispanoamérica, EE.UU, Portugal, Brasil y España.

que, aún en la actualidad, se mantienen como signos de la cultura popular de esta región. A pesar de que hablamos de períodos históricos diferentes y que, evidentemente, el paso del tiempo ha modificado esta percepción cuyo origen se encuentra en el Romanticismo, la atracción que, aún en la actualidad, sienten multitud de turistas llegados a las principales ciudades de esta comunidad se trata de una muestra más del potencial del arte como elemento fundamental para la construcción y legitimación de las señas de identidad propias de una nación.

Tal y como hemos podido analizar, la construcción de estos edificios durante las primeras décadas del recién nacido siglo XX en España tuvo un objetivo similar al de los múltiples proyectos culturales de carácter nacionalista surgidos durante este período, entre los que destaca la disciplina en cuyo estudio nos centramos en este trabajo, la música. Una manifestación artística que, al igual que lo hiciera el regionalismo historicista a través de la arquitectura, buscó en la esencia de “lo español”, identificado con el folclore andaluz, la base para la creación de un nuevo estilo musical de indudable carácter nacionalista, dando lugar a una particular estética pintoresca que caracteriza a las composiciones de los últimos años del siglo XIX. Al igual que sucedió en el terreno de la construcción y el diseño, el recuerdo de *Al-Andalus* y el mundo árabe fue reutilizado, a través de tendencias musicales como el *Alhambrismo* sinfónico, y puesto en práctica por numerosos y célebres músicos nacionales como los cuatro compositores analizados durante el transcurso de la presente investigación, los cuales, junto a un amplio catálogo de creadores, rescataron el legado andalusí en un difícil período en el que España adolecía de una profunda crisis político-social que supuso el descrédito nacional e internacional de la imagen del país. En el próximo apartado analizaremos las principales características de esta corriente musical y su influencia en la obra de los más importantes compositores de estos años. Una tendencia musical que, como podremos estudiar, estuvo directamente relacionada con la recuperación y puesta en valor de los elementos propios de las exóticas raíces de la cultura andalusí, mediante las cuales los románticos forjaron un mito en torno a ciudades como Córdoba y, especialmente, Granada. La ciudad palatina que alberga esta localidad de la zona oriental de Andalucía, en el pasado capital del Reino Nazarí, se convirtió en la máxima expresión de este estilo, razón por la cual este período estuvo caracterizado por la producción artística inspirada en la *Alhambra*. Una visión histórica que dio lugar al nacimiento del estilo neomudéjar, el cual, como hemos podido analizar, influyó directamente sobre las principales edificaciones creadas a principios del siglo XX.

De nuevo, es posible observar una prueba evidente de la estrecha vinculación entre las diversas corrientes artísticas, las cuales se dieron la mano con el fin de llevar a cabo su objetivo común, lograr la renovación y modernización de la imagen de España. Un país que, según los



impulsores y seguidores de las teorías nacionalista, debía resurgir de sus cenizas mediante un proyecto único que conjugase la política y la cultura, esta última, pilar esencial de los movimientos políticos que se produjeron en la Europa del XIX. La arquitectura historicista andaluza y especialmente, sevillana, fue otra de las corrientes artísticas que, al igual que la pintura o la música, influyeron notablemente en este proceso de construcción de la nueva imagen del Estado-nación español, logrando convertir a los edificios y monumentos creados por los autores anteriormente citados en emblemas de la identidad nacional y elementos esenciales para alcanzar la deseada legitimación internacional durante las primeras décadas del nuevo siglo.

#### 4.3. El *Alhambrismo* sinfónico

En el contexto del siglo XIX, el pintoresquismo que triunfó en el ámbito de la música culta de la mano del movimiento nacionalista, surgido con el fin de construir unas señas de identidad comunes a través de las cuales legitimar el Estado-nación español, tuvo como objetivo la recuperación de las melodías y sonidos propios de la tradición musical nacional. Una tendencia que, como hemos podido conocer en el transcurso de la presente investigación, identificó la cultura popular andaluza con la imagen de España. Un estereotipo de “lo español” nacido al calor de la literatura romántica escrita por los viajeros europeos que elegían a este país del sur del viejo continente, al que el célebre literato francés Chateaubriand denominó “la tierra de los sueños<sup>297</sup>”, como el lugar idóneo para desarrollar sus novelas.

Esta moda por los paisajes y lugares exóticos obtuvo una notable influencia entre algunos de los artistas más representativos del Romanticismo, movimiento cultural por excelencia de la Europa del siglo XIX. Unos autores entre los que destacan los denominados como “viajeros románticos”, a los cuales nos referimos con anterioridad. Estos escritores llegados a España desde diversos puntos de Europa, sobre todo, Reino Unido, Francia y Alemania, fueron los impulsores de esta tendencia estética, la cual tuvo su reflejo en diversas manifestaciones artísticas entre las que destacan las artes plásticas y la música.

La ciudad de Granada se convierte, según la visión romántica, en el símbolo del orientalismo en España y la *Alhambra*<sup>298</sup> en su máximo exponente. El gusto de los artistas adscritos a este movimiento cultural por la arquitectura árabe llegó de la mano de los máximos exponentes de la

---

<sup>297</sup> CHATEAUBRIAND, François René de, *Mémoires d'Outre-Tombe*. París, Gallimard, 1969-1972, 1104.

<sup>298</sup> Vid., Apéndice de imágenes IV: El *Alhambrismo* sinfónico. Lámina XX.



literatura de viajeros, entre los que destacan François de Chateaubriand, Washington Irving o Víctor Hugo, entre otros. Unos autores que, a través de obras como *Las aventuras del último Abencerraje* (1826), de Chateaubriand, *Cuentos de la Alhambra* (1832)<sup>299</sup> de Irving u *Orientales* (1829) de Hugo, crearon un mito en torno a todo lo que esta ciudad andalusí albergaba en su interior. Los jardines y palacios nazaríes de la *Alhambra*, capital del reino de Taifa durante el siglo XI y, posteriormente, residencia oficial de Muhammad ibn Nasr, primer monarca del Reino de Granada, se convierten en un elemento clave en la producción literaria de estos escritores, quienes, consideraron a España como la tierra de las pasiones y las tradiciones, el lugar donde todo era posible. La literatura de viajeros envolvió a este país del sur de Europa en una atmósfera de misterio y exotismo, en la cual se desarrollaban las aventuras de bandoleros y gitanos que tanto entusiasmo despertaban entre los lectores europeos, quienes soñaban con experimentar en primera persona las experiencias que estos viajeros relataban a través de sus obras. Creaciones literarias que tienen su origen en la novela de uno de los más célebres narradores de la España del siglo XIX, el murciano Ginés Pérez de Hita (1544-1619). Su libro, *Historia de los bandos de los zegríes y abencerrajes*, escrito en el año 1595, supuso el punto de partida de esta visión sobre la ciudad de Granada, que el Romanticismo rescató.

Podemos observar el reflejo de esta tendencia *alhambrista*, basada en la exaltación de la belleza y la puesta en valor del orientalismo propio del legado andalusí, presente en la que fuese la capital del Reino Nazarí entre los siglos XIII y XV, en diversas artes plásticas como la pintura, arquitectura y las artes decorativas, estas últimas, enormemente representativas del nuevo ideal estético propio de la tradición ornamental moderna, la cual reponía al gusto de los románticos. En relación con la primera de estas disciplinas, la pintura, algunos de los más importantes autores fueron el francés Henri Regnault (1843-1871), en cuya obra *Ejecución sin juicio, bajo los reyes moros de Granada*<sup>300</sup>, es posible apreciar un fondo arquitectónico propio de la *Alhambra*, o los españoles Jenaro Pérez Villamil (1807-1854) y Mariano Fortuny (1838-1874), entre otros. Algunas de las piezas más populares del pintor de Ferrol, especializado en el paisajismo, estaban incluidas en su colección de litografías titulada *España Artística y Monumental*, publicada entre los años 1842 y 1850, en la que se muestran imágenes de algunos de los monumentos más representativos de España. Por otro lado, el catalán Fortuny, considerado como uno de los máximos exponentes de esta disciplina en el siglo XIX, residió durante dos años en Granada, una ciudad que conquistó al pintor y cuya influencia podemos observar en buena parte de su legado. Entre las obras más afamadas de su extensa

---

<sup>299</sup> Vid., Apéndice de imágenes IV: El *Alhambrismo* sinfónico. Lámina XXI.

<sup>300</sup> En la actualidad, esta obra se encuentra expuesta en el Museo de Orsay (París).

producción de Fortuny<sup>301</sup> de estética *alhambrista* destacan *La matanza de los abencerrajes* (1870)<sup>302</sup>, *Tribunal de la Alhambra* (1871)<sup>303</sup>, *Paisaje de Granada* (1871), *Almuerzo en la Alhambra* (1872) o *Músicos Árabes* (1872)<sup>304</sup>. En el ámbito de la arquitectura, algunas de las figuras más relevantes fueron el inglés Owen Jones (1809-1874), cuyos dibujos, realizados durante su estancia en esta ciudad palatina, obtuvieron un gran éxito en Reino Unido, o Narciso Pascual Colomer (1808-1870), considerado como uno de los máximos referentes del diseño constructivo durante el período isabelino. El caso de Jones es especialmente llamativo puesto que este artista británico tuvo una considerable influencia en la constitución del modelo estético que, posteriormente, caracterizó a la imagen de las artes decorativas *alhambristas* en España. Una tendencia ornamental que se basa en la abstracción de las formas, inspiradas mayoritariamente en la naturaleza, así como el importante uso de tres colores primarios: rojo, amarillo y azul, los cuales se combinan para dar lugar a las coloridas y luminosas figuras propias de estos espacios. Un gusto por el orientalismo que, años más tarde, dio lugar al estilo neomudéjar, enmarcado dentro de la arquitectura historicista que triunfó durante las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX<sup>305</sup>. En Andalucía, algunas de las construcciones más representativas de esta arquitectura son el Museo de Artes y Costumbres populares, situado en el Parque de María Luisa de la ciudad de Sevilla, o el Gran Teatro Falla, en Cádiz.

En el ámbito de la música, la estética pintoresca apareció en Europa de la mano de dos estilos, un gusto por los temas propios del norte del viejo continente que podemos encontrar en obras como *Las hébridas* (1830), del compositor alemán Mendelssohn, y, por otro lado, una tendencia por los temas orientales que encontramos en las creaciones de autores como Massenet (1842-1912), o Saint-Saëns (1835-1921). Ya en el siglo XX, otro de los creadores extranjeros que se dejó seducir por el orientalismo fue el francés Debussy<sup>306</sup>, quien plasmó su atracción por el exotismo árabe a través de partituras como *La puerta del vino*, incluido en el segundo libro de *Preludios para piano* (1911-1913), o su pieza titulada *Soirée dans Grenada* (1903)<sup>307</sup>. En España, la producción musical adscrita a este estilo comienza a producirse a partir de 1848, año clave en el contexto de la Europa de las

<sup>301</sup> Entre los días 23 de noviembre de 2016 y 26 de marzo de 2017 se celebró en la *Alhambra* una exposición en honor al célebre pintor catalán, titulada con el de *Andalucía en el imaginario de Fortuny*.

<sup>302</sup> Vid., Apéndice de imágenes IV: El *Alhambrismo* sinfónico. Lámina XXII.

<sup>303</sup> Vid., Apéndice de imágenes IV: El *Alhambrismo* sinfónico. Lámina XXIII.

<sup>304</sup> Cf. *Exposición sobre Mariano Fortuny y la Alhambra en el Carlos V* (En línea). Disponible en: <http://www.exe-granada.com/cultura-y-ocio/exposicion-mariano-fortuny-la-alhambra-carlos-v/>. Consultado el 29 de mayo de 2017.

<sup>305</sup> RAQUEJO Tonia, “El *Alhambresco*: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna” en PASTOR MUÑOZ et al., *La imagen romántica del legado Andalusi*. Granada, Casa de la Cultura de Almuñecar, 1995, 28-31.

<sup>306</sup> Vid., *Desde París al reino nazarí de Granada* (En línea). Disponible en: [http://www.march.es/musica/jovenes/guiapianodos/paris\\_granada.asp](http://www.march.es/musica/jovenes/guiapianodos/paris_granada.asp). Consultado el 29 de mayo de 2017.

<sup>307</sup> Composición para piano que se encuentra inserto en un tríptico de tres partituras breves, *Estampes*, tituladas *Pagodes*, *Jardins sous la pluie* y *La soirée dans Grenade*.

revoluciones políticas. Unas revoluciones impulsadas por diversos sectores de la burguesía y el movimiento obrero, que comenzó a manifestar sus primeras reivindicaciones durante estos años.

A nivel nacional, fueron muchos los compositores que se adscribieron a este pintoresquismo a través del cual la ciudad de Granada y, especialmente la *Alhambra*, se convirtió en el símbolo más representativo del orientalismo español, tan aclamado por los autores románticos. Como sucedió en las disciplinas anteriormente citadas, fueron muchos los artistas que dedicaron algunas obras de su producción a ensalzar, mediante la música, la belleza del pasado árabe de esta localidad andaluza, conformando una estética que pasó a denominarse como *Alhambrismo sinfónico*. Caracterizada por una “tendencia melódica a las arquitecturas arabescas<sup>308</sup>”, este estilo utiliza muchas de las características propias de la música popular del sur de España, logrando una identificación entre lo árabe y lo andaluz. Encontramos los antecedentes de la producción *alhambrista* en la revista *Alhambra*, publicada en la propia Granada entre los años 1839 y 1843. Un período durante el cual son divulgados diversos textos en los que podemos observar referencias a esta incipiente tendencia que sería desarrollada años más tarde. Algunas de las publicaciones más representativas son las poesías *Orientales* de José Zorrilla o el artículo del musicólogo Mariano Soriano Fuentes titulado *Música árabe española, y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*.

A través de otro de los géneros más aclamados, la ópera, los compositores trasladaron a la escena de los teatros nacionales estas imágenes del legado andalusí. Algunas de las partituras más reconocidas de estos primeros años, surgidas al calor de la elevada difusión de obras románticas, especialmente literarias, durante el gobierno de la reina Isabel II, fueron creaciones como *Boabdil, último rey de Granada* (1845), de Baltasar Saldoni (1807-1889) o *La conquista de Granada* (1850), del célebre compositor Emilio Arrieta, quien obtuvo un destacado papel en la consolidación de la zarzuela como género musical escénico. En relación a la música instrumental, destaca, por su prestigio durante este período, la composición del cántabro Jesús de Monasterio (1836-1903), popular violinista y autor de *Adiós a la Alhambra* (1856), una pieza que obtuvo elogios de afamados compositores como Meyerbeer<sup>309</sup>, o la sinfonía *El adiós de Boabdill a Granada* (1860) de Salvador Giner.

---

<sup>308</sup> RIPOLL, José Ramón, *El alhambrismo musical* (En línea). Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antiores/septiembre\\_00/07092000\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/septiembre_00/07092000_02.htm). Consultado el 29 de mayo de 2017.

<sup>309</sup> Cf. UDAETA, Juan de., *Alhambrismo Sinfónico* (En línea). Disponible en: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/1993/alhambrismo-sinfonico.html>. Consultado el 29 de mayo de 2017.

Años más tarde, esta tendencia se consolidó en el panorama musical español, especialmente durante el período de la Restauración. Durante estos últimos años del siglo XIX, enormemente prolíficos en lo que a esta manifestación artística se refiere, encontramos las canciones de Isidoro Álvarez, *Ecos del Harén* (1870) y, en el terreno operístico, la obra del padre del nacionalismo musical español, Felipe Pedrell, *El último Abencerraje*<sup>310</sup>. Este melodrama en cuatro actos, escrito en lengua italiana, resulta enormemente representativo de la influencia del estilo *alhambrista* en la música de este período, puesto que, como hemos podido conocer con anterioridad, la ópera se trató del género musical predilecto entre los teóricos del movimiento nacionalista. Posteriormente a esta composición de Pedrell, fueron muchos los compositores, entre los que se encontraban las figuras más destacadas de finales del XIX, los que se iniciaron en la creación de nuevas partituras de temática árabe, inspiradas en la ciudad de Granada. Entre los ejemplos más representativos encontramos los poemas sinfónicos *Fantasía morisca* (1879), el cual obtuvo un gran éxito, *Los gnomos de la Alhambra* (1889) de Ruperto Chapí<sup>311</sup>, o *En la Alhambra* de Tomás Bretón<sup>312</sup>.

Los cuatro compositores analizados durante el transcurso de esta investigación, Albéniz, Granados, Falla y Turina, máximos representantes del nacionalismo musical, realizaron también sus aportaciones al *alhambrismo sinfónico* a través de obras que presenten evidentes influencias de esta tendencia romántica. Isaac Albéniz, el mayor de estos autores y, por tanto, el primero que se desplazó a París e inició la senda que, posteriormente, recorrerían los otros tres artistas, desarrolló una extensa producción de inspiración granadina entre las que destacan partituras como *Suite morisca* (1884)<sup>313</sup>, una pieza para orquesta inacabada, *Evocación, Oriental, Zambra granadina y Albaicín*, entre otras muchas creaciones para piano. En el legado musical de Granados, existen también diversas composiciones a través de las cuales el leridano evoca la atmósfera exótica y misteriosa de la *Alhambra* como sus creaciones para piano *Marcha oriental* o, pertenecientes a una de sus series más populares, *Doce danzas españolas, Zambra y Arabesca*.

Por supuesto, en el catálogo de Manuel de Falla, considerado como uno de los grandes genios de la música nacional, observamos de igual modo el gusto personal del compositor por la ciudad de Granada así como su especial sensibilidad romántica por los temas exóticos, presentes en obras como *Noches en los jardines de España* (1909-1915), a través de la cual el gaditano describe musicalmente la *Alhambra* y el Generalife, una de sus óperas más afamadas, *La vida breve* (1913) o el ballet, *El amor Brujo* (1915), inspirado en leyendas gitanas propias del folclore andaluz. En el caso de Joaquín

<sup>310</sup> Cf. GONZÁLEZ, José Antonio et al., *Pensar la Alhambra*. Granada, Anthropos, 2011, 287.

<sup>311</sup> Vid., IBERNI, Luis G., *Ruperto Chapí*. Madrid, Complutense, 1995.

<sup>312</sup> Cf. RIPOLL, José Ramón, *El alhambrismo musical* (En línea), op. cit.

<sup>313</sup> Vid., AARON CLARK, Walter, *Isaac Albéniz*, op. cit., 58.

Turina, el más joven de estos autores, encontramos, tal y como sucede con Albéniz, una extensa producción adscrita a esta tendencia de gran popularidad durante las últimas décadas del siglo XIX. Analizando el legado del sevillano hallamos obras como *Jardín de Oriente* (1923) o sus series 5 *Danzas gitanas* (1930), compuestas ya en la madurez del artista<sup>314</sup>.

A través de este recorrido por diversas manifestaciones artísticas (literatura, pintura, arquitectura, artes decorativas y, especialmente, música) es posible observar la indudable influencia del Romanticismo, movimiento imperante en la Europa del siglo XIX, en la cultura española de este período. La atracción de los viajeros románticos por la temática árabe, plasmada a través de sus afamadas novelas y relatos, envuelven a la ciudad de Granada y, sobre todo, a la *Alhambra*, en una atmósfera de singular carácter exótico. Este nuevo modelo estético, basado en la recuperación del pasado andalusí, tuvo su reflejo en la producción musical nacional de la mano de la corriente denominada como *Alhambrismo sinfónico*, un estilo propio del pintoresquismo en el que se incluyeron algunos de los más prestigiosos compositores de las últimas décadas de este siglo y que dio lugar a la identificación, arraigada en el imaginario colectivo, de lo árabe con lo andaluz y esto, por ende, con lo español. Una identificación que resulta esencial conocer y analizar con el objetivo de comprender la producción musical de finales de siglo, la cual se constituyó como un instrumento clave para lograr la legitimación nacional e internacional de la imagen de España como moderno Estado-nación.

#### 4.4. El Verismo musical italiano

Una de las principales tendencias artísticas a las que se adscribe la música española de finales del siglo XIX, impulsada por el gusto de diversos compositores nacionales por estas influencias italianas, se trata del verismo. Un movimiento que, a pesar de que tiene sus orígenes como corriente literaria, adquiere una notable popularidad en Europa a través de la ópera posromántica.

El verismo literario, al que se adscriben multitud de escritores italianos, entre los que destaca la figura de Giovanni Verga<sup>315</sup>, tiene su origen entre los años 1875 y 1896, un período en el que esta corriente se constituye como una importante escuela en Italia, siendo considerado el primer movimiento de carácter nacional. A través de esta tendencia, que sienta sus principios en la literatura

---

<sup>314</sup> Cf. GONZÁLEZ, José Antonio et al., *Pensar la Alhambra*, op. cit., 287-288.

<sup>315</sup> Giovanni Verga (1840-1922), escritor italiano considerado como el máximo exponente del Verismo italiano en la literatura. En las obras de Verga es posible hallar una crítica a la sociedad burguesa, determinada por una visión pesimista del futuro y un estilo claramente contrario al impulsado por los autores adscritos al Romanticismo.

realista y naturalista de autores como Honoré de Balzac o Émile Zola, el verismo (*vero*: verdadero, verdad), busca plasmar la realidad del mundo, convirtiéndose en un fiel reflejo de personajes, situaciones y modos de vida cotidianos. El verismo se interesa por el relato de los problemas que sufre la clase humilde, alejándose de ese modo del concepto de la escritura como una mera creación estética. Un novedoso modo de entender la literatura que, en su afán por mostrar la esencia de lo “verdadero” como si de un documental se tratase, nos traslada a escenarios locales, especialmente pequeños pueblos, que sirven como cuna de estos relatos en los que las pasiones y los instintos primarios adquieren un papel protagonista. En el movimiento verista los personajes ríen, lloran y sufren por amor de manera realista, lo que gustó enormemente entre el público que acudía a las funciones debido a la capacidad de estas obras de conectar con los espectadores, logrando hacerles sentir identificados con estas historias. Las influencias francesas fueron esenciales en la construcción de este movimiento literario, que posteriormente logró su mayor difusión a través de la música. Quien fuera uno de los principales representantes de la novela realista francesa, Balzac (1799-1850), estableció los cánones de esta tendencia a través de obras que ponen de manifiesto los males de los que adolece la sociedad. De igual modo, Zola (1840-1902), fue uno de los primeros dramaturgos que llevó el naturalismo a los teatros, un escenario a través del cual los actores debían llevar a cabo una interpretación mediante la cual ellos mismo se convierten en el nexo de unión entre el arte y la realidad<sup>316</sup>.

En el panorama musical, a pesar de que es posible hallar representaciones de gran contenido realista en óperas barrocas y, sobre todo, en algunas obras pertenecientes al género bufo, el siglo XIX fue, sin lugar a dudas, el período de mayor difusión de este movimiento que llegó de la mano de tres célebres compositores italianos, Pietro Mascagni<sup>317</sup>, Ruggero Leoncavallo<sup>318</sup> y, parcialmente, Giacomo Puccini<sup>319</sup>. Aunque *Cavalleria rusticana* (1890) de Mascagni se trata de la primera ópera adscrita a este género, es posible observar las características propias del verismo en obras anteriores tales como *La Traviata* (1853) de Giuseppe Verdi, *Mefistófeles* (1868) de Arrigo Boito y, especialmente, la popular *Carmen* (1875) del compositor francés Georges Bizet, esta última, considerada como el principal precedente de este movimiento. La apasionada historia de esta gitana de Sevilla, capaz de enfrentarse a Don José y asumir un trágico destino final antes que renunciar a su libertad contiene multitud de ingredientes propios del verismo, entre los que destaca el uso del

---

<sup>316</sup> Cf. FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel, “La ópera italiana y el verismo: Pérdidas y hallazgos en la transposición del sistema”, *Doletiana. Revista de Traducció, literatura i arts*, 3, (2010-2011), 2-3.

<sup>317</sup> Vid., Apéndice de imágenes V: El Verismo musical italiano. Lámina XIV.

<sup>318</sup> Vid., Apéndice de imágenes V: El Verismo musical italiano. Lámina XV.

<sup>319</sup> Vid., Apéndice de imágenes V: El Verismo musical italiano. Lámina XVI.



*leitmotiv*, el retrato realista de los acontecimientos, centrados en la vida cotidiana de las clases bajas, la violencia de muchas de sus escenas o el canto *spianato*, exento de florituras y ornamentos propios de la música romántica<sup>320</sup>. A través de esta ópera, el compositor francés Georges Bizet revitaliza el género en Europa, rechazando los temas históricos y míticos, tan característicos del Romanticismo, en favor de una nueva tradición operística en la línea de la obra de Zola, mediante la cual se produce un aumento de la verosimilitud del argumento, un contraste entre lo ligero y lo trágico que sirve como antecedente del Verismo. La trágica muerte de Carmen, quien se convierte en la encarnación de un universo de pasión y libertad ambientado en la Sevilla del XIX, presenta evidentes similitudes con los fatales desenlaces propios de las más populares óperas veristas como *Cavalleria Rusticana*, *Pagliacci* o *La Bohème*, en las cuales los protagonistas masculinos, presos de la ira fruto de unos celos irracionales, motivan estos trágicos desenlaces. Tres óperas que lograron un notable éxito entre el público, que gustaba enormemente de estas apasionadas y tormentosas historias, y la crítica de la época<sup>321</sup>.

Otras de las óperas más importantes de la segunda mitad del siglo XIX, estrenadas pocos años antes que la obra de Mascagni, y consideradas como antecedentes del Verismo italiano son *La Gioconda* (1876) de Ponchielli, *Otello* (1887) de Verdi o *Werther* (1892) de Massenet. En la primera de estas óperas, *La Gioconda*, observamos claras similitudes con la corriente verista en su aria, *Suicidio!*, que abandona la coloratura propia de las arias cerradas del Romanticismo en favor de un canto mucho más fluido. La popular *Otello* (1887) de Verdi, considerada como una de las obras maestras de la ópera, una adaptación del drama de William Shakespeare estrenado tan solo tres años antes de la entrada en escena de *Cavalleria Rusticana* y en el que es posible apreciar notables influencias de esta tendencia en el trágico desenlace de la relación entre Otello y Desdémona. En el caso de la obra del compositor francés Jules Massenet, *Werther*, a pesar de ser considerada como una ópera símbolo del Romanticismo, la fecha de su estreno, 1892, nos indica sus influencias directas del verismo, una tendencia en alza que llega a su culmen de popularidad durante el transcurso de la última década del XIX<sup>322</sup>.

En *Cavalleria Rusticana*, inspirada en el drama homónimo escrito por Giovanni Verga en 1880, Mascagni traslada al escenario de los teatros una ópera caracterizada por el realismo y la utilización de elementos populares con la intención de representar una historia que alcanzaba, en

---

<sup>320</sup> Cf. *Historia de la ópera: Antecedentes del verismo* (En línea). Disponible en <http://laopera.net/historia-de-la-opera/antecedentes-del-verismo>. Consultado el 7 de abril de 2017.

<sup>321</sup> Cf. PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, "El discurso libertario", op. cit., 32.

<sup>322</sup> Cf. *Historia de la ópera: Antecedentes del verismo* (En línea), op. cit.



opinión del propio compositor, los umbrales del naturalismo. A pesar de que Mascagni consideró su obra como una amplificación del melodrama italiano, en esta partitura el compositor va más allá de la mera representación de las pasiones y los instintos primarios a través de personajes maniqueos, introduciendo nuevos aspectos formales que constituyen la base de esta novedosa ópera verista<sup>323</sup>. En esta obra, ambientada en un día de Pascua de la Sicilia del siglo XIX, el compositor italiano narra el triángulo amoroso entre Turiddu, Santuzza y Lola en una historia en la que los celos y la venganza se convierte en el motor que lleva a la destrucción de los valores morales y, como consecuencia, a un fatal desenlace que finaliza con la muerte de Turiddu a manos de Alfio, quien había contraído matrimonio con Lola mientras el otro joven protagonista se encontraba fuera del pueblo realizando el servicio militar.

Por su corta duración, así como también por sus evidentes similitudes, *Cavalleria Rusticana* y *Pagliacci*, otra de las grandes óperas del Verismo italiano, son, normalmente, representadas en un programa doble desde el año 1893. La popularidad que obtuvo la obra de Mascagni en su estreno animó a compositores como Ruggero Leoncavallo, entonces poco conocido en el ámbito de la ópera italiana, a crear obras de estilo verista, similares a la célebre *Cavalleria Rusticana*. Hallando la inspiración en el drama del escritor francés Catulle Mendès, *La Femme de Tabarin* (1887), Leoncavallo crea una historia, siguiendo la tendencia impulsada por la ópera de Mascagni, repleta de pasiones, celos y venganzas que culmina con un fatídico desenlace. Ambientada en una aldea de Calabria durante la Fiesta de la Asunción (entre los años 1865-1870), *Pagliacci* es la historia de Canio, Nedda, Tonio, Beppe, un grupo de payasos ambulantes que llega a una pequeña localidad del sur de Italia para representar su espectáculo. Canio, el líder de esta compañía, pierde el juicio dejándose llevar por los celos que siente a causa de la relación entre su esposa, Nedda, y Silvio, su amante, viéndose envuelto en un debate moral del que los espectadores se convierten en principales testigos durante las representaciones de esta ópera, y que termina haciéndole caer preso de la locura y la ira. Dejándose llevar por el rencor hacia Nedda, por la que se siente traicionado y, sobre todo, hacia el amante de su esposa, el payaso acaba con la vida de ambos durante el último acto de la función. La obra finaliza con las célebres palabras recitadas por Canio “*La commedia è finita*”, una frase en la que se combinan la ironía y la tragedia, y que resulta enormemente representativa de la esencia del verismo. Como es posible observar, en ambas obras está presente, de modo explícito, la

---

<sup>323</sup> Cf. FERNÁNDEZ VALVUENA, Ana Isabel, “La ópera italiana y el verismo”, op. cit., 7.

violencia machista y la opresión a la libertad de la mujer en una sociedad determinada por férreos e inmutables modos de vida asociados a la moral imperante<sup>324</sup>.

Giacomo Puccini, considerado como uno de los compositores más importantes del siglo XIX, fue el creador de novedosos conceptos en el teatro musical que años más tarde pasaron a la industria cinematográfica. En *La Bohème*, su ópera verista por excelencia, y una de las más populares de su producción musical, Puccini crea una historia dramática en cuatro actos basada en el libreto de los escritores italianos Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, a través de la cual el compositor elabora una partitura en la que es posible apreciar influencias de la ópera francesa y la música de Debussy. La modista Mimí y el poeta Rodolfo son los protagonistas de esta ópera, *La Bohème*, ambientada en el París de la década de 1830, una ciudad que Puccini refleja en su obra con todo lujo de detalles. A través de un libreto que combina la comedia y el drama, el compositor italiano cuenta la historia, de una manera profundamente realista, de un grupo de jóvenes bohemios, repletos de sueños e ilusiones<sup>325</sup>. A pesar de que Rodolfo está enamorado de Mimí, este la abandona. Cuando Rodolfo se entera de que la protagonista está gravemente enferma de tuberculosis aunque trata de recuperar su amor, jamás volverían a estar juntos a causa de la muerte de Mimí. Una trágica historia que, a pesar de no poseer un final caracterizado por la violencia presente en las óperas *Cavalleria Rusticana* y *Pagliacci*, representa la tristeza de la desilusión y la pérdida del amor.

Las influencias de esta tendencia, tan aclamada en la Europa de finales de siglo, no tardaron en llegar e instalarse en la música nacionalista española, mediante la cual logró una gran acogida en los teatros de todo el país. Podemos observar las influencias del Verismo italiano en el teatro lírico nacional a través de diversos géneros. En el caso de la zarzuela, el tipo de teatro musical que obtuvo un mayor éxito en la España de finales de siglo, el verismo fue asumido con facilidad por compositores como Chapí o Bretón, quienes incluyeron elementos propios de esta corriente en algunas de sus composiciones más célebres. Por la naturaleza del verismo, basado en el relato realista de la vida cotidiana y dedicado, sobre todo, a narrar historias de personas pertenecientes a la clase humilde, esta tendencia tuvo fácil acceso a una zarzuela que triunfaba como instrumento de crítica social. Ruperto Chapí, uno de los compositores de este género con un mayor número de creaciones a finales de siglo fue el creador del popular drama lírico, *Curro Vargas* (1898), una zarzuela en la que el compositor utiliza diversos recursos del género operístico y, en la actualidad, es considerada como una de las obras más emblemáticas del teatro musical español, a pesar de su bajo número de

---

<sup>324</sup> Cf. Ibid., 10-12.

<sup>325</sup> Cf. *La Bohème* (En línea). Disponible en <http://iopera.es/la-boheme/>. Consultado el 10 de abril de 2017.

representaciones durante las últimas décadas. En esta composición, que recibe evidentes influencias wagnerianas y, sobre todo, veristas, Chapí articula una feroz crítica a la sociedad tradicional y costumbrista, a través de una historia de amores imposibles y tragedias basada en la novela realista del escritor español Pedro Antonio de Alarcón<sup>326</sup>. En esta extensa partitura, dividida en tres actos y compuesta por trece números y dos preludios, destaca la utilización de los cantos andaluces, que se convierten en un elemento esencial en los momentos de mayor tensión dramática de la obra. Estos cantos procedentes del folclore andaluz, que reciben importantes influencias del flamenco, brillan especialmente en los últimos momentos de la obra que anticipan la trágica muerte de los jóvenes amantes<sup>327</sup>.

En el género operístico, los compositores Bretón y Usandizaga son considerados como los dos principales exponentes del Verismo italiano en España, a pesar de que es posible encontrar tintes veristas en algunas de las partituras más representativas de la música nacionalistas, entre las que destacan *María del Carmen* de Granados o *La vida breve* de Falla. Encontramos también referencias a esta tendencia italiana en obras de compositores como Amadeo Vives o Gerónimo Giménez, entre otros autores de finales de siglo. Tomás Bretón, considerado como uno de los padres del nacionalismo musical español, fue uno de los impulsores del verismo en la música nacional, una corriente que se introdujo en España de la mano de la popular *Cavalleria Rusticana* (en pleno auge de popularidad durante los últimos años del XIX), y que este compositor de Salamanca comenzó a ensayar a través de una de sus óperas más populares, representadas y aclamadas por el público, *La Dolores*, estrenada tan solo cinco años más tarde que la obra de Mascagni. En esta creación de Bretón nos encontramos ante un relato caracterizado por los celos y las envidias de diferentes hombres del pueblo que tratan de lograr el amor de la joven y bella Dolores y que finaliza con un trágico desenlace. A través de este drama en tres actos, nacido del trabajo conjunto entre el compositor y el escritor catalán Feliú i Codina, *La Dolores* narra una historia llena de dramatismo que se aleja por completo de los cánones de la música romántica, enlazando de manera directa con el estilo dramático de Verga, el autor de la novela que da nombre a la ópera de Mascagni. El trabajo de Bretón y Feliú i Codina tiene como resultado la unión entre el naturalismo propio de la literatura de finales de siglo y el costumbrismo regional, en el que destacan los elementos del folclore propio del sur de España. Al igual que sucede

---

<sup>326</sup> Vid. FLORENSA, Eva F., “*El niño de la bola*” y la fisiología de la novela decimonónica (I) (En línea). Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--9/html/p0000004.htm>. Consultado el 10 de abril de 2017.

<sup>327</sup> Cf. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Diego Emilio, *Curro Vargas* (En línea). Disponible en [http://lazarzuela.webcindario.com/RES/r\\_currovargas.htm](http://lazarzuela.webcindario.com/RES/r_currovargas.htm). Consultado el 10 de abril de 2017.

en la popular ópera italiana, *La Dolores* nos muestra un universo repleto de sentimiento e instintos primarios ambientado en el mundo rural<sup>328</sup>.

El compositor vasco, José María Usandizaga fue el creador de otra de las obras cumbres del repertorio operístico nacional, *Las Golondrinas*, una composición de evidentes similitudes con una de las obras más influyentes del verismo, la célebre *Pagliacci* de Leoncavallo. Los libretistas de este drama lírico en tres actos, la célebre pareja formada por Gregorio Martínez Sierra<sup>329</sup> y María Lejárraga<sup>330</sup>, trabajaron junto a Usandizaga en esta composición, que fue estrenada primero como zarzuela y posteriormente como ópera, basándose en la pieza *Salimbanquis*, escrita por el propio Martínez Sierra y publicada en su libro *Teatro de ensueño* en el año 1905. En el estilo de esta composición, considerada como uno de los títulos más relevantes de su tiempo por su excepcional calidad musical, destacan además de las referencias al estilo verista italiano, importantes influencias de la *Schola Cantorum* francesa, cuyo principal fundador, Vincent d'Indy, fue maestro de Usandizaga<sup>331</sup>. En esta apasionada y tormentosa historia de amor que, como es habitual en las óperas de inspiración verista finaliza con un trágico desenlace, es posible observar claras referencias a la obra de Leoncavallo en el argumento y el carácter, muy bien definido por los libretistas, de personajes como Puck, a través del cual es posible establecer un claro parentesco con Canio, el protagonista de *Pagliacci*. Las referencias a esta afamada ópera italiana aparecen en momentos fundamentales del drama, entre los que destacan la romanza de Puck, *Se reía*, o su aria *Caminar*<sup>332</sup>.

Como hemos podido analizar, el verismo se convierte en una tendencia de gran impacto en la música nacionalista española de finales del siglo XIX, aportándole a las composiciones un estilo trágico y dramático, en la línea del realismo que se impone en el arte, que dio como resultado la creación de multitud de obras enormemente aclamadas por el público y la crítica de su tiempo y que, actualmente, son consideradas como referentes fundamentales del repertorio lírico nacional.

---

<sup>328</sup> Cf. CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española*, op. cit., 118-119.

<sup>329</sup> Vid. CHECA PUERTA, Julio Enrique, “La actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra: una apuesta renovadora en la órbita del teatro comercial de preguerra”, *Anales de literatura española contemporánea*, 23, (1998), 821-848.

<sup>330</sup> Vid. JONES, Joseph R., “María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974). Libretista y letrista”, *Berceo*, 147, (2004), 55-95.

<sup>331</sup> Cf. MARTÍN TRIANA, José María, *El libro de la ópera*. Madrid, Alianza Editorial, 1992, 493.

<sup>332</sup> Cf. *Las Golondrinas de Usandizaga en la Zarzuela: un gran espectáculo* (En línea). Disponible en <http://www.operaworld.es/las-golondrinas-usandizaga-la-zarzuela-gran-espectaculo/>. Consultado el 10 de abril de 2017

## CONCLUSIONES

La idealizada imagen de España creada por los viajeros extranjeros que llegaban a este país seducidos por su cultura popular y el exótico pasado de Andalucía, región en la cual se inspiraron las más célebres creaciones de estos literatos, surgidas al calor del Romanticismo, logró convertirse en un referente determinante en la edificación del proyecto cultural impulsado por los principales exponentes del nacionalismo en este país. Una subjetiva imagen de este territorio construida a través de estas populares novelas que conquistaron a lectores de toda Europa, consolidando una singular percepción de elementos propios del folclore español que triunfó durante el transcurso del siglo XIX.

Al igual que otros importantes nacionalistas europeos, el proyecto político impulsado por ideólogos de esta doctrina tiene sus orígenes en la España de los primeros años del XIX, en torno a dos importantes cartas magnas, la constitución promulgada en Bayona (1808) y el texto gaditano (1812). Sin embargo, a pesar de estos tempranos inicios del proyecto nacionalista en este país, no fue hasta la segunda mitad de este siglo, y, sobre todo, sus últimas décadas, cuando este movimiento político obtuvo el desarrollo suficiente para convertirse en una doctrina clave en el ámbito de la política y la cultura española de este período. Es preciso destacar que, si bien, por ejemplo, los movimientos nacionalistas surgidos en Alemania o Italia, territorios que pasaron a convertirse en modernos Estados-nación, finalizaron algunas décadas antes de que se produjese el período de mayor esplendor de estas políticas culturales en España, el nacionalismo surgido a raíz de la Restauración borbónica y, concretamente, de la crisis de 1898, se trata de lo que podríamos calificar como una segunda etapa. Por tanto, como podemos observar, este proyecto no se origina en España de manera mucho más tardía que en otros países extranjeros, sino que, al contrario que otros territorios del viejo continente, vivió sus momentos de mayor influencia y prestigio en vísperas del nacimiento del nuevo siglo.

La renovación del nacionalismo en España, motivada a raíz de las complejas circunstancias políticas que envolvieron al país tras la pérdida de las últimas posesiones de ultramar, en el año 1898, se apoyó en el resurgir de este movimiento político y cultural con el objetivo de lograr la afianzar la imagen internacional en un momento de grave crisis. Un proceso en pos de la ansiada legitimación que tuvo como principal objetivo de eliminar la imagen de España como país enfermo y deficiente mediante la creación de renovadas señas de identidad que otorgasen al país una situación de prestigio frente a los nuevos Estados-nación que surgieron en el continente europeo durante el transcurso de este siglo.

Con el objetivo de lograr una mayor efectividad y difusión internacional, el movimiento nacionalista español hizo de la producción cultural de las últimas décadas del XIX un esencial instrumento para la construcción de las renovadas señas de identidad y la legitimación, más allá de las fronteras, de este país. Es por ello que resulta posible afirmar que el proyecto cultural impulsado por el nacionalismo, que vive una próspera segunda etapa durante este período, se sitúa en la base de esta doctrina. Un movimiento que basó gran parte de esta renovada imagen en los elementos extraídos del folclore procedente de Andalucía, territorio que pasó a convertirse en la principal fuente de inspiración de artistas que, como hemos podido estudiar a través de la presente investigación, proceden de diversas disciplinas. Una puesta en valor de todo lo relacionado con esta región del sur de España que obtuvo un destacado reconocimiento internacional. La identificación de la esencia de “lo español” con las características más genuinas de la cultura popular andaluza que impulsó el movimiento nacionalista continúa presente, aún en la actualidad, en las mentalidades de muchos de los extranjeros que visitan España, los cuales, como lo hicieron en su día los viajeros románticos, llegan a este país atraídos por conocer las tradiciones propias del singular folclore nacional.

En el contexto de la Europa del XIX, un siglo durante el cual se desarrollaron multitud de procesos nacionalistas que culminaron con la construcción de nuevos Estados-nación, la producción cultural obtuvo un destacado papel protagonista como elemento de excepcional importancia para la edificación de las modernas señas de identidad propias de cada uno de estos nuevos países. La música, disciplina en la que centramos nuestro estudio en este trabajo, por su capacidad de superación de las barreras idiomáticas -una ventajosa cualidad mediante la cual aseguraba la difusión internacional del mensaje nacionalista- se convirtió en una de las más prestigiosas manifestaciones artísticas en Alemania e Italia. La destacada importancia de esta disciplina en ambos proyectos nacionalistas convierte a los dos máximos exponentes de la música en estos países, los compositores Richard Wagner y Giuseppe Verdi, en los principales modelos de referencia de muchos autores europeos que buscan lanzar su mensaje, de evidente carácter nacionalista, mediante su obra. La música española no quedó exenta de la gran influencia del legado de estos dos maestros del Romanticismo, en cuyas principales partituras es posible observar una estrecha vinculación entre la música y las políticas nacionalistas. Una influencia que está presente en algunas de las más relevantes creaciones de los más destacados autores del nacionalismo musical en España quienes, en diversas ocasiones, tomaron como referencia la producción de estos dos genios de la música para el desarrollo de sus obras. Unas composiciones entre las que destacan las óperas elaboradas durante los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX al convertirse este en el género por excelencia entre los creadores afines a esta doctrina. Compositores de gran prestigio internacional que generaron un extenso

catálogo de obras, las cuales fueron reutilizadas en diversos períodos del XX como instrumento de gran valor para lograr la legitimación de proyectos políticos de carácter nacionalista.

Como hemos podido conocer durante el desarrollo de esta investigación, la música española, disciplina que obtuvo un destacado papel en el proyecto cultural nacionalista, obtuvo un destacado papel como elemento fundamental para la legitimación de la renovada imagen del país. Al igual que la música de características nacionalistas, cuya principal fuente de inspiración fueron las singulares leyendas y tradiciones de la cultura popular, otras muchas manifestaciones artísticas se adscribieron a nuevas tendencias surgidas durante el siglo XIX, entre las que destacan el costumbrismo y el regionalismo. Por tanto, el estudio de los principales autores de este período y disciplinas como la pintura, la literatura, la arquitectura o la propia música, las cuales florecieron enormemente a raíz de los graves acontecimientos políticos sucedidos en 1898, nos permite observar cómo todas estas diferentes artes poseen elementos y temas similares. Es por ello que podemos hallar la representación de los modos de vida o las festividades más tradicionales de Andalucía a través de diversas artes, otorgando uniformidad a la producción en el ámbito de la cultura generada a finales de siglo. Un legado artístico unido entorno a un objetivo común, la conformación de un sólido proyecto cultural que se situó en la base del movimiento nacionalista.



## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor, *Escritos musicales I-III*. Madrid, Akal, 2006.
- ALEJO FERNÁNDEZ, FRANCISCO et al., *Cultura andaluza*. Sevilla, MAD-Eduforma, 2003.
- Anibal González (En línea). Disponible en: <http://www.epdlp.com/arquitecto.php?id=50>.
- ARCHILÉS CARDONA, Ferrán, “¿Una cultura imperial? Africanismo e identidad nacional española en el final del siglo XIX”, *Storicamente.org. Laboratorio di Storia*, 12, (2016).
- *Argentina (1939-1946)* (En línea). Disponible en: <http://www.manueldefalla.com/es/argentina>.
- BARBERO CONSUEGRA, David, “*Los pirineos*” de Felipe Pedrell: la creación de una Escuela Lírico Nacional (En línea). Disponible en <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-2/213-qlos-pirineosq-de-felipe-pedrell-la-creacion-de-una-escuela-lirico-nacional>
- BONASTRE, Francesc, “Documents epistolars de Barbieri adreçats a Felip Pedrell”, *Recerca Musicològica*, 5, (1985), 131-177.
- BRETÓN, Tomás, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en recepción del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón*. Madrid, Imprenta de los hijos de José M. Ducazal, 1896.
- BRIL, France-Yvonne, *Verdi*. Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- BUKOFZER, MANFRED F., *La Música en la época Barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid, Alianza, 2002.
- BUTRÓN PRIDA, Gonzalo, “La inspiración española de la Revolución Piamontesa de 1821”, *Historia Constitucional*, 13, (2012), 73-97.
- CANO GARCÍA, Gabriel et al., *La identidad del pueblo andaluz*. Sevilla, Defensor del Pueblo Andaluz, 2001.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad; LASARTE PÉREZ-ARREGUI, Cristina, “La sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, 1, (1994), 66-85.
- *Casa Álvaro Dávila, marqués de Villamarta* (En línea). Disponible en: <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i21909>.
- CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2014.
- CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados poeta del piano*. Barcelona, Boileau, 2016.

- CLARK, Walter Aaron, *Isaac Albéniz: retrato de un romántico*. Madrid, Turner, 2002.
- CORONAS VALLE, Paula, “Emoción desde los pentagramas de Enrique Granados. En el Primer Centenario de su muerte (1916-2016)”, *eXtoikos*, 18, (2016), 29-32.
- CUADROS TRUJILLO, Francisco, “La estación de ferrocarril de Jerez de la Frontera: un proyecto del ingeniero Francisco Castellón Ortega”, *atrio*, 18 (2012), 107-122.
- CHATEUBRIAND, François René de, *Mémoires d’ Outre-Tombe*. París, Gallimard, 1969-1972.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique, “La actividad empresarial de Gregorio Martínez Sierra: una apuesta renovadora en la órbita del teatro comercial de preguerra”, *Anales de literatura española contemporánea*, 23, (1998), 821-848.
- DAHL, Erling Jr, *Edvard Grieg. His life and music*. Trolldhaugen, Edvard Grieg Museum, 2002.
- DERNONCOURT, Sylvie, *Sibelius*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985.
- *Desde París al reino nazarí de Granada* (En línea). Disponible en: [http://www.march.es/musica/jovenes/guiapianodos/paris\\_granada.asp](http://www.march.es/musica/jovenes/guiapianodos/paris_granada.asp).
- DÍAZ LARA, Gumersindo, *Isaac Albéniz (1860- 1909). Suite Iberia: Evocación, El Puerto y Triana* (En línea). Disponible en [http://www.gumersindodiaz.es/notas\\_audiciones/Albeniz\\_SuiteIBERIA.pdf](http://www.gumersindodiaz.es/notas_audiciones/Albeniz_SuiteIBERIA.pdf).
- DOMÍNGUEZ, Isabel et al., *El retablo del Maese Pedro. Ópera para marionetas en un acto* (En línea). Disponible en: <http://www.teatro-real.com/assets/uploads/files/documentos/2003f24e6500245e42b192e286ebacd1.pdf>.
- *Edificio Ciudad de Londres* (En línea). Disponible en: <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i21940>.
- EISENBERG, Daniel, "Noches en los jardines de España", *Angélica*, 5, (1993), 177-184.
- *El drama musical y Wagner* (En línea). Disponible en: <https://sites.google.com/site/bicentenariowagnerverdi/Obras-musicales/El-drama-musical-y-Wagner>.
- *El Mudéjar en la provincia de Málaga* (En línea). Disponible en: <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/ishare-servlet/content/2199b0f6-6d63-43bb-8d95-6e0590e59f74>.
- ESCOBAR ARRONIS, José, *La mimesis costumbrista* (En línea). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mmesis-costumbrista-0/html/0070de7c-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mmesis-costumbrista-0/html/0070de7c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html)

- *Estación de RENFE Jerez* (En línea). Disponible en: <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i961>.
- ESTEBAN, Iñaki, “Wagner, el héroe romántico y sus demonios”, *Pérgola*, (mayo de 2013), 4-5.
- *Exposición sobre Mariano Fortuny y la Alhambra en el Carlos V* (En línea). Disponible en: <http://www.exe-granada.com/cultura-y-ocio/exposicion-mariano-fortuny-la-alhambra-carlos-v/>.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Diego Emilio, *Curro Vargas* (En línea). Disponible en [http://lazarzuela.webcindario.com/RES/r\\_currovargas.htm](http://lazarzuela.webcindario.com/RES/r_currovargas.htm).
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio, “Matices diferenciales y nexos afectivos musicales en Enrique Granados e Isaac Albéniz”, *Notas de música (Boletín de la Fundación Isaac Albéniz)*, 1 (diciembre de 1988), 1-27.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOA, Rafael, “Las voces del Romanticismo olvidado. La Grand Opéra francesa (1830-1849)”, *Audio Clásica*, 150, (diciembre de 2009), 72-77.
- FERNÁNDEZ VALVUENA, Ana Isabel, “La ópera italiana y el verismo: Pérdidas y hallazgos en la transposición del sistema”, *Doletiana. Revista de Traducció, literatura i arts*, 3, (2010-2011), 1-15.
- FLORENSA, Eva F., “*El niño de la bola*” y la fisiología de la novela decimonónica (I) (En línea). Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--9/html/p0000004.htm>.
- FREIRE, Ana María, “España y la literatura de viajes en el siglo XIX”, *Anales*, 24, (2012), 67-82.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis, *Joaquín Turina* (En línea). Disponible en: [http://www.orcam.org/media/docs/34\\_joaquin\\_turina.pdf](http://www.orcam.org/media/docs/34_joaquin_turina.pdf).
- GARCÍA MORILLO, Roberto, “Manuel de Falla y la Fantasía Bética”, *Boletín Latino-Americano de Música*, 5, (octubre 1941), 5-72.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Turina y Sanlúcar de Barrameda*. Sevilla, El Monte, 1999.
- GARCÍA-POSADA, Miguel, *Obras completas III. Federico García Lorca-Prosa*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997.
- *Giuseppe Verdi, el ídolo del Risorgimento italiano* (En línea). Disponible en: [http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/giuseppe-verdi-el-idolodel-risorgimento-italiano\\_7754](http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/giuseppe-verdi-el-idolodel-risorgimento-italiano_7754).
- GOLDBERG, Halina, *Music in Chopin’s Warsaw*. Londres, Oxford University Press, 2008.

- GÓMEZ, Daniel Alejandro, “El nacionalismo italiano en la música”, *Filomúsica*, 73, (2006).
- GÓMEZ, Daniel Alejandro, “Wagner y Nietzsche: la trascendencia nacional o filosófica”, *Sinfonía virtual*, 2, (enero de 2007).
- GONZÁLEZ, Guillermo, *Iberia: En torno a la edición de la Suite Iberia* (En línea). Disponible en <http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/obra/iberia.htm>
- GONZÁLEZ, José Antonio et al., *Pensar la Alhambra*. Granada, Anthropos, 2011.
- *Historia de la ópera: Antecedentes del verismo* (En línea). Disponible en <http://laopera.net/historia-de-la-opera/antecedentes-del-verismo>.
- IBERNI, Luis G., Ruperto Chapí. Madrid, Complutense, 1995.
- IRANZO DE EBERSOLE, Carmen, “El alma de España en Giuseppe Verdi y Víctor Hugo”, *Asociación Internacional de Hispanistas*, Actas IV, (1971), 457-465.
- *Joaquín Turina y Areal* (En línea). Disponible en: <http://carmenthyssenmalaga.org/artista/74>.
- JONES, Joseph R., “María Lejárraga de Martínez Sierra (1874-1974). Libretista y letrista”, *Berceo*, 147, (2004), 55-95.
- KLEINERTZ, Rainer, “La música española en el entorno del 98: tradición y modernidad” en MECKE, Jochen et al., *Discursos del 98: albores españoles de una modernidad europea*. Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, (2012), 1-13.
- *La Bohème* (En línea). Disponible en <http://iopera.es/la-boheme/>.
- *La feria de Sevilla* (En línea). Disponible en: <http://carmenthyssenmalaga.org/obra/la-feria-de-sevilla>.
- *La música barroca: características, historia, sonidos* (En línea). Disponible en: <http://musica-barroca.com/>.
- *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (En línea). Disponible en: [http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/11003217/helvia/sitio/upload/Garcia\\_Lorca\\_Federico\\_La\\_ninia\\_que\\_riega\\_la\\_albahaca.pdf](http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/11003217/helvia/sitio/upload/Garcia_Lorca_Federico_La_ninia_que_riega_la_albahaca.pdf).
- LACOMBA, Juan Antonio, “La mirada ajena: Andalucía vista por otros”, *Estudios regionales*, 34, (1992), 163-177.
- *Las Golondrinas de Usandizaga en la Zarzuela: un gran espectáculo* (En línea). Disponible en <http://www.operaworld.es/las-golondrinas-usandizaga-la-zarzuela-gran-espectaculo/>.
- LEÓN RAVINA, Gema, *Manuel de Falla y Cádiz*. Cádiz, Mayi, 2009.
- *Los títeres de Cachiporra* (En línea). Disponible en: <http://www.ctvteatro.com/Biblioteca/Federico.Garcia.Lorca/Los.titeres.de.cachiporra.pdf>.

- *Madrid (1914-1919)* (En línea). Disponible en: <http://www.manueldefalla.com/es/madrid-1914-1919>.
- MANN, Thomas, *Richard Wagner y la música*. Madrid, Debolsillo, 2013.
- MANN, Thomas, *Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner*. Madrid, Penguin Random House, 2013.
- *Manuel de Falla* (En línea). Disponible en: <http://www.manueldefalla.com/es/madrid-1897-1907>.
- MARCO, TOMÁS, *Spanish Music in the Twentieth Century*. Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- MARTÍN TRIANA, José María, *El libro de la ópera*. Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz, *El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900- 1936). Fundamentos y paradojas*. Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- MATAMORO, Blas et al., *Verdi y Wagner*. Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- MAURER, Christopher, *Una vida breve* (En línea). Disponible en: <http://www.garcia-lorca.org/federico/Biografia.aspx?Sel=Granada%20y%20Manuel%20de%20Falla>.
- MEJÍAS GARCÍA, Enrique, *The Magic Opal, Auditorio Nacional de Música* (En línea). Disponible en [http://www.zarzuela.net/ref/reviews/magic-opal10\\_eng.htm](http://www.zarzuela.net/ref/reviews/magic-opal10_eng.htm).
- MEYER, Michael, *The politics of music in the Third Reich*. New York, Peter Lang, 1993.
- MORAGAS, Rafael, “Epistolario inédito de Isaac Albéniz” *Música (Barcelona)*, vol. 1, 5 (mayo- junio 1938), 38-45.
- MORÁN, Alfredo, *Joaquín Turina* (En línea). Disponible en: [http://www.joaquinturina.com/biografia\\_larga.html](http://www.joaquinturina.com/biografia_larga.html)
- MURGA CASTRO, Idoia, *Música y pintura encarnadas. Las bailarinas de Falla y Zuloaga* (En línea). Disponible en <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html>.
- *Museo de artes y costumbres populares* (En línea). Disponible en: <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i17168>.
- NAGORE, María, “La música coral en España en el siglo XIX” en CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Servicio de publicaciones Universidad de Oviedo, 1995.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Summa artis. Historia general del arte Vol. XXXV: Arquitectura española 1808- 1914*. Madrid, Espasa Calpe, 1993.

- NOMMICK, Yvan, “El influjo de Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, *Recerca Musicològica*, XIV-XV, (2004-2005), 289-300.
- NÚÑEZ SEIXAS, Xosé Manuel, “Historiografía y nacionalismo en la España del siglo XXI”, *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"*, vol. 7, 17, (2007), 329-346.
- OROZCO DÍAZ, Manuel, *Falla*. Barcelona, Salvat, 1988.
- OSBORNE, Charles, *Verdi*. Barcelona, Salvat, 1988.
- PALOMERO, Félix: “Los compromisos políticos de Wagner”, *Ritmo*, 533 (1983), 9-13.
- *París (1907-1914)* (En línea). Disponible en: <http://www.manueldefalla.com/es/paris-1907-1914>.
- PEDRELL, Felipe, *Por nuestra música*. Barcelona, Imprenta de Henrich y C. en comandita, 1891.
- PEDRELL, Felipe, “La personalidad artística de Granados”, *Revista musical catalana*, 13, (1916), 139-141.
- PELAEZ MALAGÓN, José Enrique, “Análisis de la ópera *Pepita Jiménez* de Isaac Albéniz”, *Revista musical de publicación en internet Filomúsica*, 33, (octubre de 2002).
- PERANDONES, Miriam, “*Correspondencia epistolar (1892-2016) de Enrique Granados*”. Barcelona, Editorial Boileau, 2016.
- PERANDONES, Miriam, “El compositor catalán Enrique Granados. Análisis de tres canciones de concierto: La boyra (1900), Cansó d’amor (1902) y Elegia eterna (1912)”, *Recerca Musicològica*, XX- XXI, (2013-2014), 277-279.
- PERANDONES, Miriam, “Erotismo y misticismo en la ópera *Pepita Jiménez* (1896-1905) de Isaac Albéniz: arquetipos de género y discurso narrativo a través de códigos músico-culturales.”, *Quadrivium*, 5, (2014), 117-125.
- PERANDONES, Miriam, “*María del Carmen* de Enrique Granados y el ideal pedrelliano de ópera española” en ALONSO GONZÁLEZ, Celsa et al., *Delantera del paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008.
- PETIT Pierre, *Verdi*. París, Seuil, 1977.
- PHILLIPS-MATZ, Mary Jane, *Verdi: A Biography*. Londres-Nueva York, Oxford University Press, 1993.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Falla y las Siete canciones populares”, *El Ateneo. Revista científica, literaria y artística*, VII, (1996), 113-118.



- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Reconstrucción de identidades en la sociedad andaluza de los primeros años de la transición” en QUIROSA- CHEYROUZE MUÑOZ, Rafael et al., *II Congreso internacional Historia de la transición en España: los inicios del proceso democratizador*. Almería, Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería, (2005), 1-10.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “El discurso libertario de “Carmen” de Bizet”, *Mina III*, 2, (mayo-diciembre de 2010), 32-33.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Las actuales señas de identidad musicales en Europa: Orígenes y vigencia”, *Historia 396*, 2, (2011), 305-328.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”, *Revista del CEHGR*, 25, (2013), 237-262.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “Nuevos caminos de investigación en la historia del tiempo presente. La música como instrumento de análisis histórico”, *Tiempo presente. Revista de Historia*, 2, (2014), 67-77.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, “El nacionalismo alemán en *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner”, *Mina III*, 14, (mayo 2016), 7-10.
- PORRAS CASTRO, Soledad, “Concepto y actualización de la literatura de viajeros en España en el siglo XIX”, *Castilla: Estudios de literatura*, 20, (1995), 181-188.
- PRECKLER, Ana María, *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Madrid, Editorial Complutense, 1, 2003.
- RAMOS SANTANA, Alberto; ROMERO FERRER, Alberto, *Cambio político y cultura en la España de entresiglos*. Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2008.
- RAQUEJO Tonia, “El *Alhambresco*: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna” en PASTOR MUÑOZ et al., *La imagen romántica del legado Andalusí*. Granada, Casa de la Cultura de Almuñecar, 1995.
- RAQUEJO, Tonia, “El *Alhambresco*: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna” en PASTOR MUÑOZ, Maurico et al., *La imagen romántica del legado andalusí*. Granada, Lunweg Editores, 1995.
- REINA PALAZÓN, Antonio, “El costumbrismo en la pintura Sevillana”, *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso Nápoles. 27- 30 de marzo de 1966*. *El costumbrismo romántico*, (1996), 265-273.



- REINA PALAZÓN, Antonio, *El costumbrismo en la pintura sevillana del siglo XIX* (En línea). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/bib/romanticismo/actas\\_pdf/romanticismo\\_6/reina.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/bib/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_6/reina.pdf)
- REINA PALAZÓN, Antonio, *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2012.
- *Retrato de un romántico. Centro Virtual Cervantes* (En línea). Disponible en <http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/vida/retrato.htm>.
- *Richard Wagner* (En línea). Disponible en: <http://holocaustmusic.ort.org/es/politics-and-propaganda/third-reich/wagner-richard/>.
- RIPOLL, José Ramón, *El alhambrismo musical* (En línea). Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/septiembre\\_00/07092000\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/septiembre_00/07092000_02.htm).
- RIPOLL, José Ramón, *Turina y Bécquer* (En línea). Disponible en [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/junio\\_05/20062005\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_05/20062005_02.htm).
- RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla, Servicio de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.
- ROLDÁN, Manuel Jesús, *De Margot a Pasión: El día que murió Joaquín Turina* (En línea). Disponible en: <http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/de-margot-a-pasion-el-dia-que-murio-joaquin-turina-87469-1452466413.html>.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, “Romanticismo e idea de España en Juan Valera” en MORALES MOYA, Antonio et al., *Historia de la nación y del nacionalismo español*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013,
- RUBIO CREMADES, Enrique, *Costumbrismo. Definición, cronología su relación con la novela* (En línea). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbrismo-definicion-cronologia-y-su-relacion-con-la-novela-0/html/01e52f92-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_8.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbrismo-definicion-cronologia-y-su-relacion-con-la-novela-0/html/01e52f92-82b2-11df-acc7-002185ce6064_8.html).
- SALAZAR, Adolfo, “Una pantomima-ballet española: De El corregidor y la molinera a El sombrero de tres picos” en *Sinfonía y ballet*. Madrid, Mundo Latino, 1929.
- SALAZAR, Adolfo, *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave, 1930,
- SÁNCHEZ MARROYO, Fernando, “1898. Guerra en las colonias y crisis social en España”, *Anales de Historia Contemporánea*, 14, (1998), 179-193.
- SÁNCHEZ PEDROTE, Enrique, *Turina y Sevilla*. Sevilla, Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, 1982.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor, *Verdi y España*. Madrid, Akal, 2014.

- SANZ GARCÍA, Laura, “Isaac Albéniz y la difusión de la cultura española en París, a través del género epistolar”, *Anuario musical*, 65, (enero- diciembre 2010), 111-132.
- SERRANO, María del Mar, “Viajes y viajeros por la España del siglo XIX” en SERRANO, María del Mar, *La percepción del espacio geográfico a través de las guías y los relatos de viaje en la España del XIX*. Barcelona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1993.
- SLATIN, SONIA, “Opera and revolution: La Muette de Portici and the Belgian revolution of 1830 revisited”, *Journal of musicological research*, vol. 3, 1-2, (1979), 45-62.
- SOLER PASCUAL, Emilio, “El trabuco romántico. Viajeros franceses y bandoleros españoles en la Andalucía del siglo XIX” en BRUÑA CUEVAS, Manuel, *La cultura del otro*. Sevilla, Encuentro Hispano-francés de investigadores (APFUE - SHF), 2005, 687-699.
- SOPEÑA, Federico, *Vida y obra de Falla*. Madrid, Turner, 1988.
- *Teatro Falla* (En línea). Disponible en: <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i1421>.
- *Torre del Oro* (En línea). Disponible en: <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i19476>.
- TURINA, Joaquín, “Sobre Granados”, *Revista musical hispano-americana*, 3, (30 de abril de 1916), en CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados: poeta del piano*. Barcelona, Editorial de música Boileau, 2016.
- UDAETA, Juan de., *Alhambrismo Sinfónico* (En línea). Disponible en: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/1993/alhambrismo-sinfonico.html>.
- VALLEJO PRIETO, José, *Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla: Historia de una amistad* (En línea). Disponible en <http://museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html>.
- VALLS GORINA, Manuel, *Historia de la música catalana*. Barcelona, Editorial Taber, 1969.
- VILLORIA PRIETO, Javier, «Cuentos de la Alhambra» de Washington Irving, en traducción de Luis Lamarca (1833) (En línea). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-la-alhambra-de-washington-irving-en-traduccin-de-luis-lamarca-1833-0/html/01d1d618-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-la-alhambra-de-washington-irving-en-traduccin-de-luis-lamarca-1833-0/html/01d1d618-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html).
- *Wagner operas* (En línea). Disponible en <http://laopera.net/historia-de-la-opera/wagner-operas>.

- WAGNER, Richard, *Arte y Revolución* (En línea). Disponible en:  
[http://juliobeltran.wdfiles.com/local--files/cursos:ebooks/Wagner\\_ArteyRevolucion\\_completo.pdf](http://juliobeltran.wdfiles.com/local--files/cursos:ebooks/Wagner_ArteyRevolucion_completo.pdf).

## APÉNDICES

### Apéndice de imágenes I: Compositores

**Lámina I.** Isaac Manuel Francisco Albéniz y Pascual. Disponible en:

[http://www.trioalbeniz.com/isaac\\_albeniz.html](http://www.trioalbeniz.com/isaac_albeniz.html). (Consultado el 24 de junio de 2017).



**Lámina II.** Isaac Albéniz y Francis Money-Coutts. Disponible en:

<http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/vida/acento.htm>. (Consultado el 24 de junio de 2017).



**Lámina III.** Enrique Granados al piano. Disponible en:

<http://www.periodicoequilibrium.com/dos-recitales-en-memoria-de-enrique-granados/>. (Consultado el 24 de junio de 2017).



**Lámina IV.** Enrique Granados y Ricardo Viñes durante sus estudios con Bériot en París.

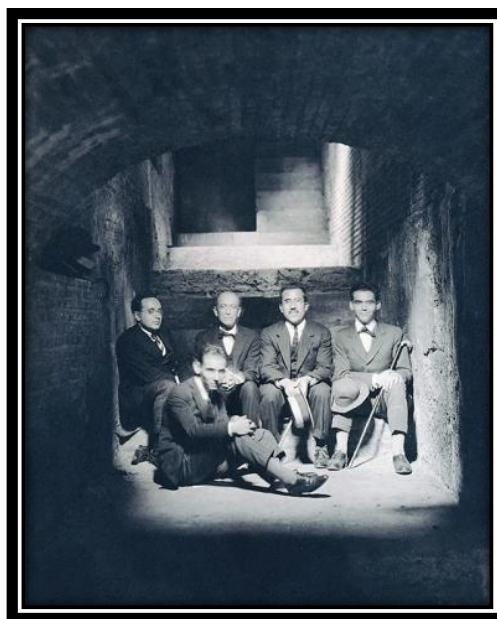
Disponible en: <http://auditorienricgranados.cat/cricardvines/en/biografia-ricard-vines/> (Consultado el 24 de junio de 2017).



**Lámina V.** Manuel de Falla disfrazado de conde Hugonotes para el Carnaval. Disponible en: <http://www.manueldefalla.com/es/imagenes/galeria-cadiz-1876-1897>. (Consultado el 24 de junio de 2017).

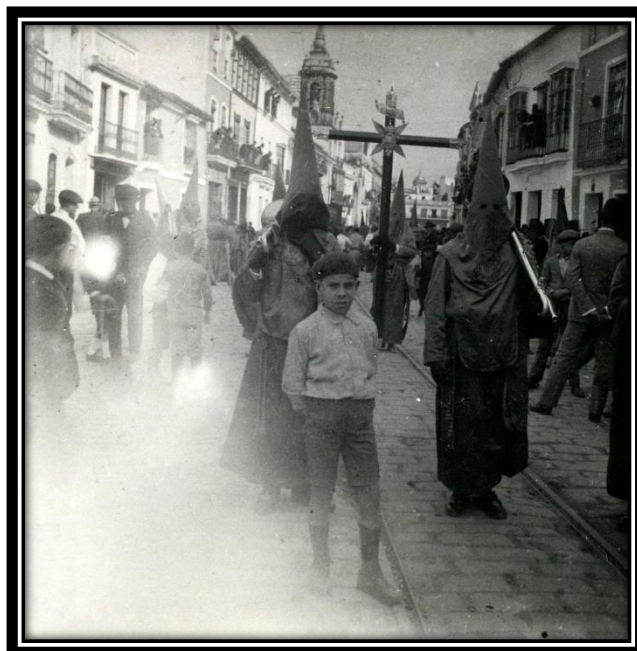


**Lámina VI.** De izquierda a derecha: Adolfo Salazar, Francisco García Lorca, Manuel de Falla, Ángel Barrios y Federico García Lorca en los sótanos de la Alhambra (1923). Disponible en: <http://www.manueldefalla.com/es/imagenes/galeria-granada-1919-1939>. (Consultado el 24 de junio de 2017).

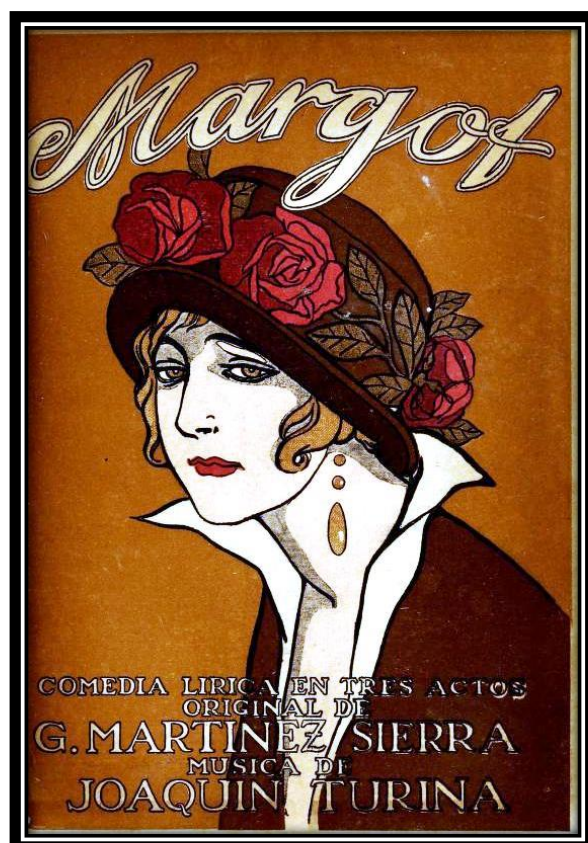




**Lámina VII.** Joaquín delante de la cruz de guía en la Semana Santa de Sevilla. Disponible en: <http://sevilla.abc.es/pasionensevilla/actualidad/noticias/de-margot-a-pasion-el-dia-que-murio-joaquin-turina-87469-1452466413.html>. (Consultado el 24 de junio de 2017).



**Lámina VIII.** Portada del libreto de *Margot* (1914). Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/Margot\\_\(opera\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Margot_(opera)). (Consultado el 24 de junio de 2017).





**Lámina IX.** *Danza de campesinos* de Pieter Brueghel el Viejo. Disponible en: <http://reproarte.com/es/seleccion-de-temas/a-estilo/manierismo-y-alto-renacimiento/danza-de-campesinos-detail>. (Consultado el 24 de junio de 2017).



**Lámina X.** *La vendimia* de Francisco de Goya. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_vendimia](https://es.wikipedia.org/wiki/La_vendimia). (Consultado el 24 de junio de 2017).





**Lámina XI.** *La Feria de Sevilla* de Joaquín Domínguez Bécquer. Disponible en:  
<http://carmenthyssenmalaga.org/obra/la-feria-de-sevilla>. (Consultado el 24 de junio de 2017).



**Lámina XII.** *La feria de Santiponce* de Manuel Rodríguez de Guzmán. Disponible en:  
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-feria-de-santiponce/d78ca8dd-a430-4992-9266-b44eaa7a2435>. (Consultado el 24 de junio de 2017).





**Lámina XIV.** *La feria* de Gustavo Bacarisas. Disponible en:

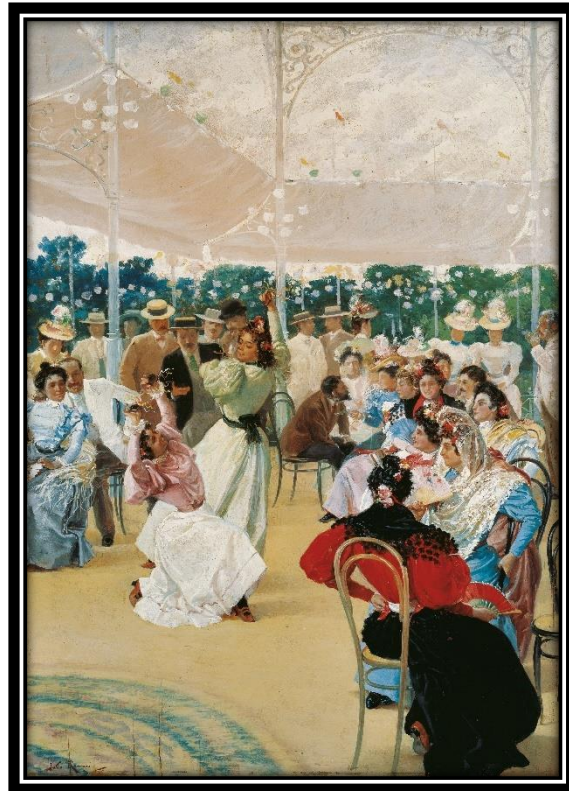
<http://carmenthyssenmalaga.org/obra/feria>. (Consultado el 24 de junio de 2017).



**Lámina XV.** *Juan Martínez Montañés presenciando la salida de Jesús de la Pasión* de Joaquín Turina y Areal. Disponible en: <http://www.retabloceramico.net/1500.htm>. (Consultado el 24 de junio de 2017).



**Lámina XVI.** *La feria de Córdoba* de Julio Romero de Torres. Disponible en: <http://carmenthyssenmalaga.org/obra/la-feria-de-cordoba>. (Consultado el 24 de junio de 2017).



Apéndice de imágenes III: El Regionalismo historicista

**Lámina XVII.** Pabellón Mudéjar, sede del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Disponible en: [http://www.xn--espaaescultura-tnb.es/es/museos/sevilla/museo\\_de\\_arte\\_y\\_costumbres\\_populares\\_de\\_sevilla.html](http://www.xn--espaaescultura-tnb.es/es/museos/sevilla/museo_de_arte_y_costumbres_populares_de_sevilla.html). (Consultado el 25 de junio de 2017).





**Lámina XVIII.** Gallo Azul de Jerez de la Frontera. Disponible en:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jerez\\_Spain\\_El-Gallo-Azul-01.jpg?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jerez_Spain_El-Gallo-Azul-01.jpg?uselang=es).

(Consultado el 25 de junio de 2017).



**Lámina XIX.** Plaza España de Sevilla. Disponible en:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plaza\\_de\\_Espa%C3%B1a\\_\(Sevilla\)\\_-01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plaza_de_Espa%C3%B1a_(Sevilla)_-01.jpg).

(Consultado el 25 de junio de 2017).



Apéndice de imágenes IV: El *Alhambrismo* sinfónico

**Lámina XX.** *Alhambra*. Disponible en:

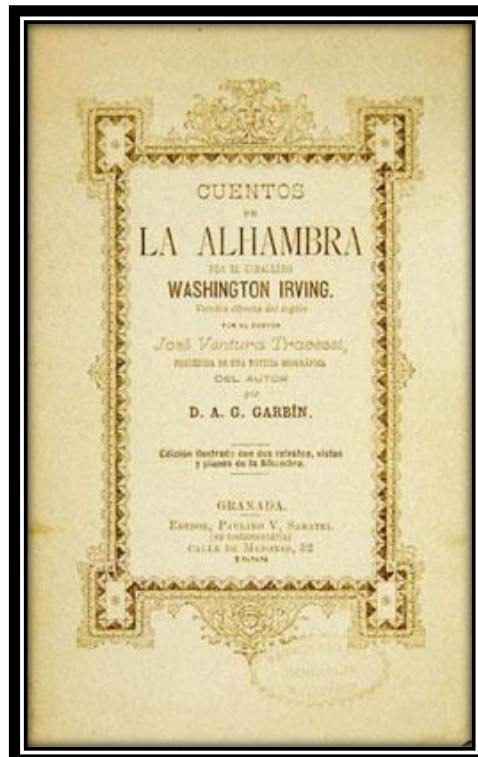
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alhambra\\_in\\_the\\_evening.jpg?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alhambra_in_the_evening.jpg?uselang=es). (Consultado el 25 de junio de 2017).



**Lámina XXI.** Portada de la primera edición completa en español traducida por José Ventura

Traveset de *Cuentos de la Alhambra* (1888). Disponible en:

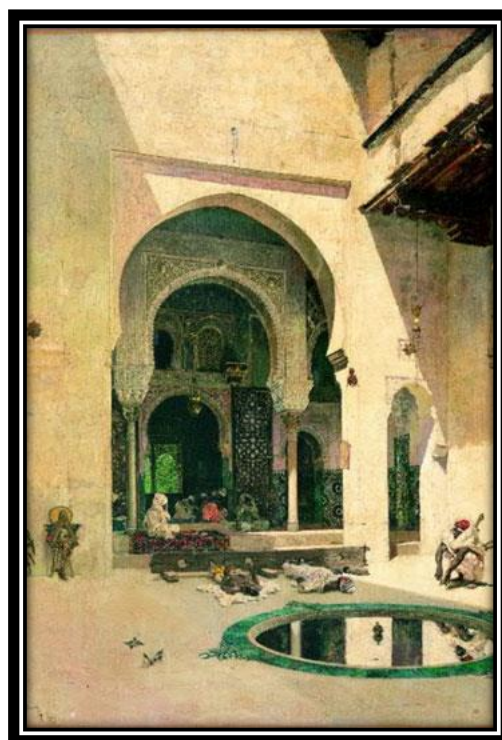
[http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/lecturas-pendientes/013-cuentos\\_alhambra.html](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/lecturas-pendientes/013-cuentos_alhambra.html). (Consultado el 25 de junio de 2017).



**Lámina XXII.** *La matanza de los abencerrajes* de Mariano Fortuny y Marsal. Disponible en: <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/la-matanza-de-los-abencerrajes/maria-fortuny/044189-000>. (Consultado el 25 de junio de 2017).



**Lámina XXIII.** *Tribunal de la Alhambra* de Mariano Fortuny y Marsal. Disponible en: <http://www.exe-granada.com/cultura-y-ocio/exposicion-mariano-fortuny-la-alhambra-carlos-v/>. (Consultado el 25 de junio de 2017).





Apéndice de imágenes V: El Verismo musical italiano

**Lámina XIV.** Pietro Mascagni. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pietro\\_Mascagni](https://es.wikipedia.org/wiki/Pietro_Mascagni).  
(Consultado el 25 de junio de 2017).



**Lámina XV.** Ruggero Leoncavallo. Disponible en:  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Ruggero\\_Leoncavallo](https://en.wikipedia.org/wiki/Ruggero_Leoncavallo). (Consultado el 25 de junio de 2017).



**Lámina XVI.** Giacomo Puccini. Disponible en: [http://www.murashev.com/opera/giacomo\\_puccini](http://www.murashev.com/opera/giacomo_puccini).  
(Consultado el 25 de junio de 2017).

